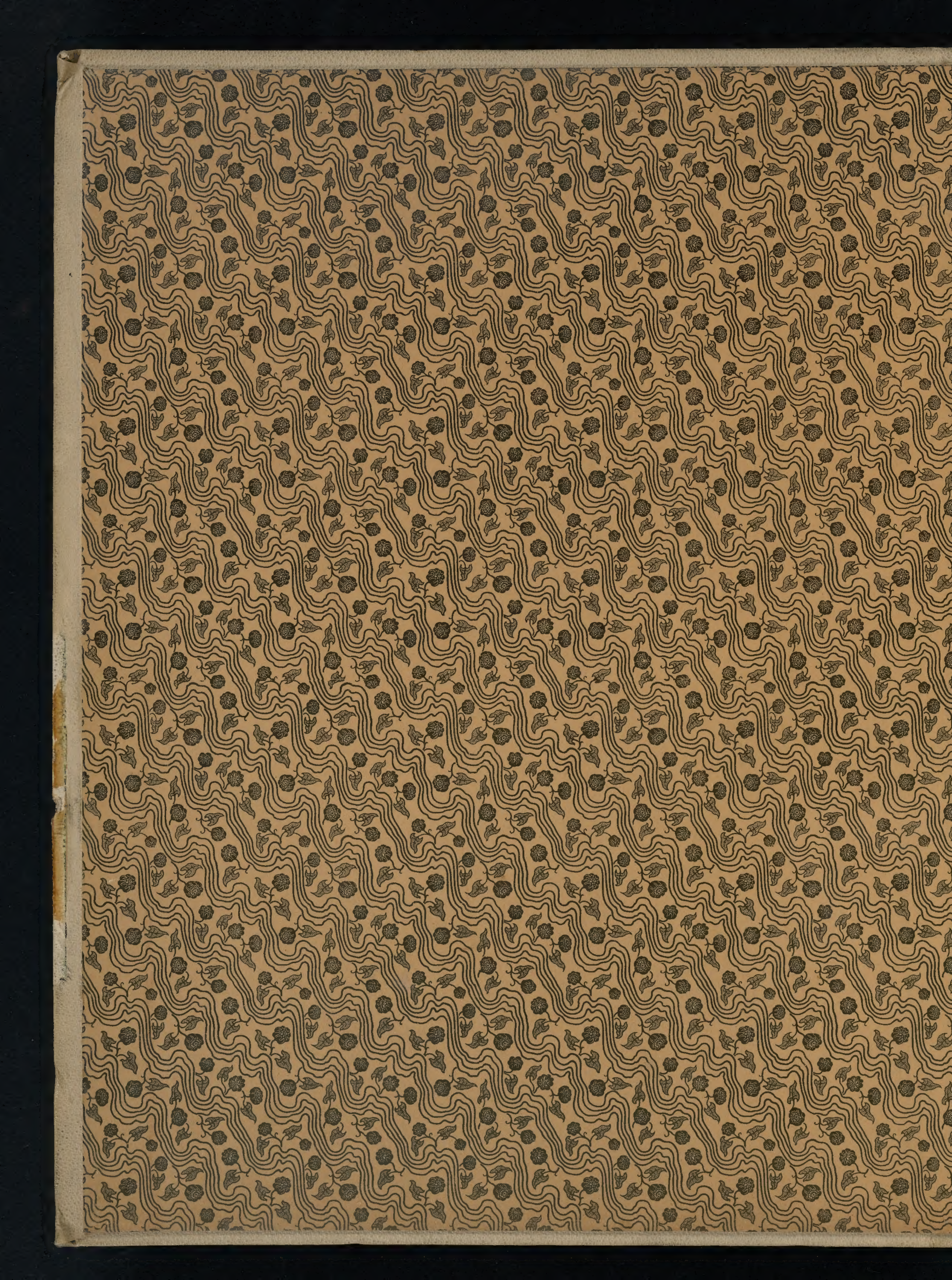
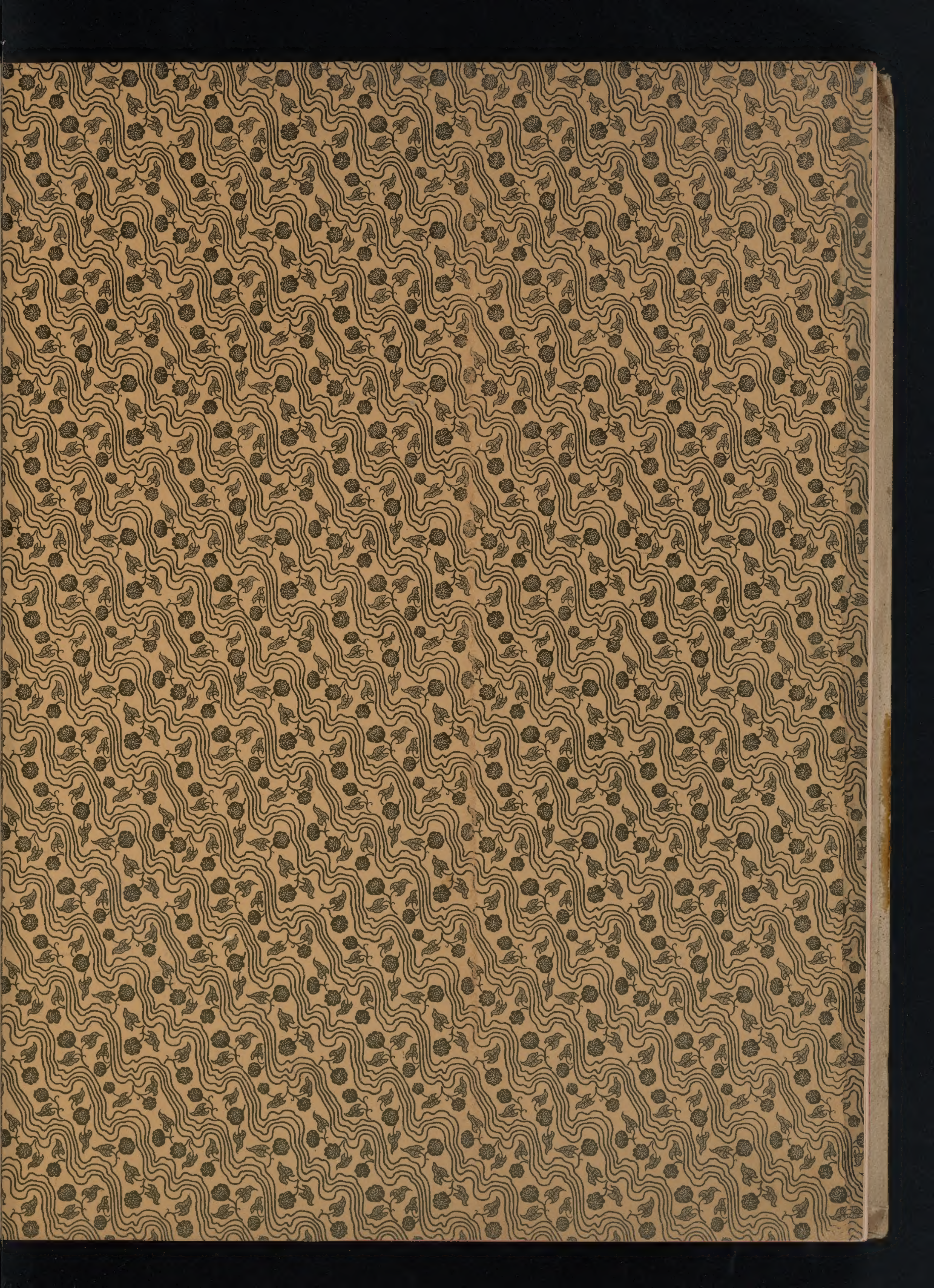
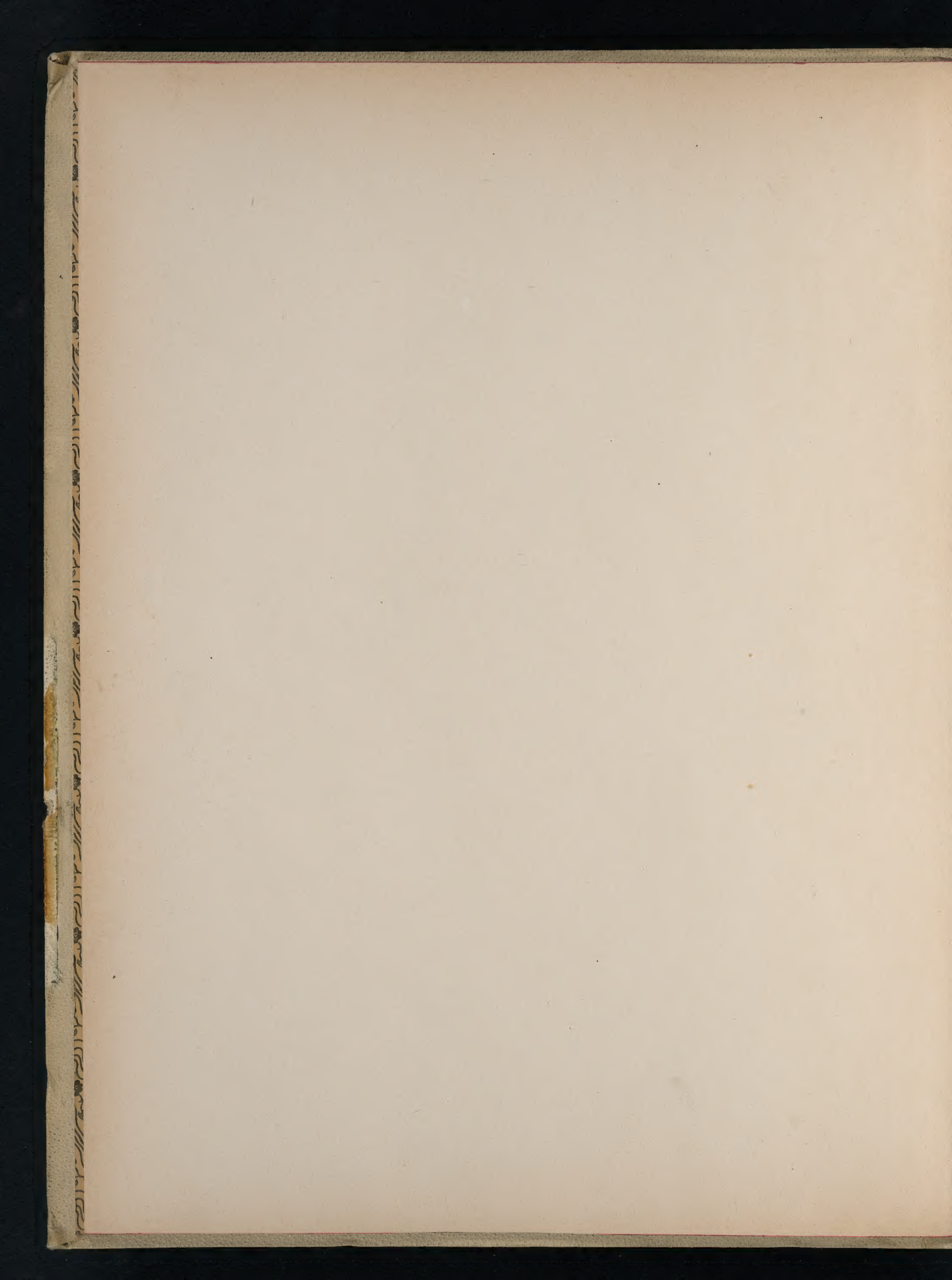
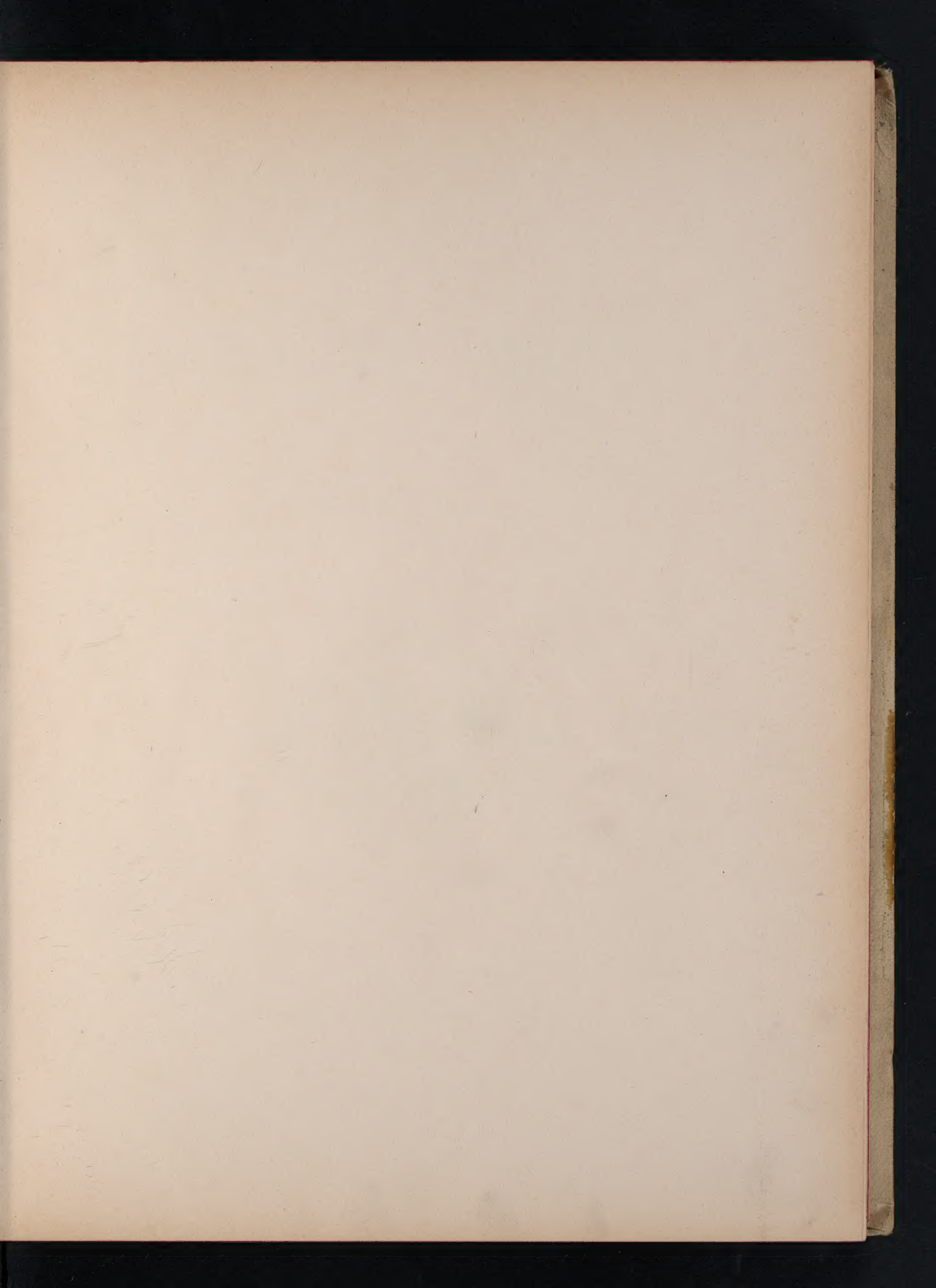
DIE THEATER WIEN'S.

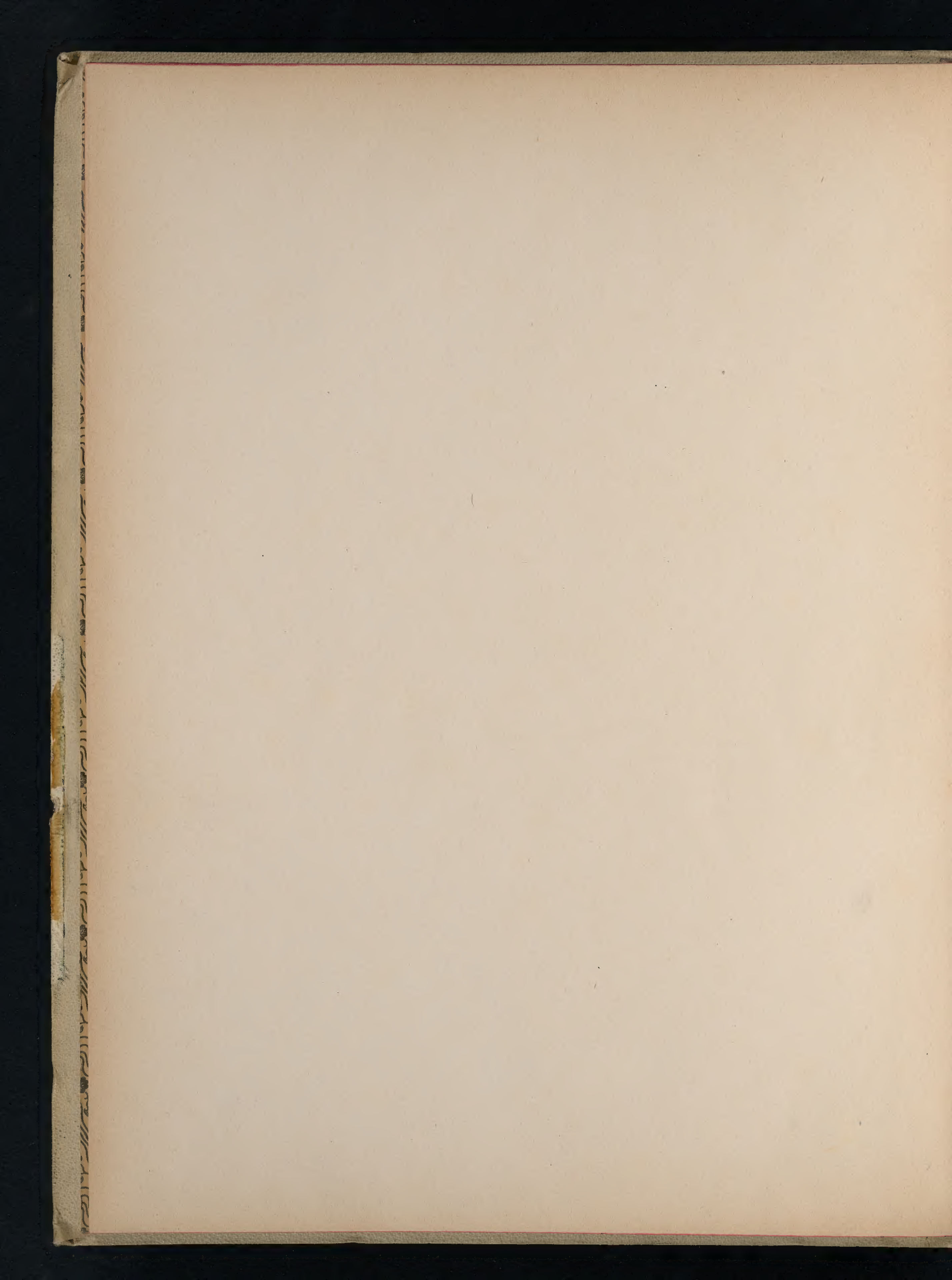












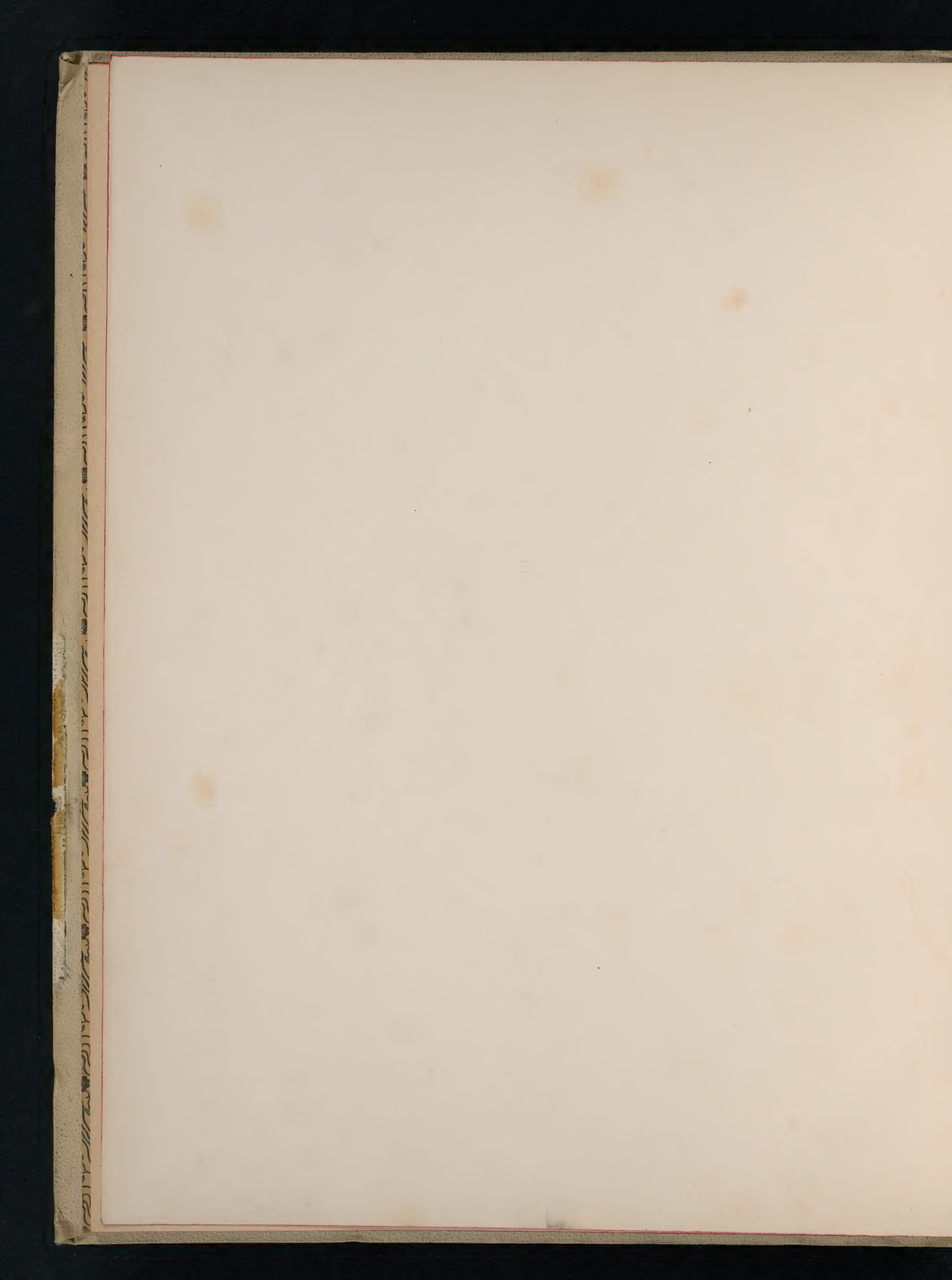
DIE

THEATER WIENS.

DRITTER BAND.



WIEN.
GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.



INHALT DES DRITTEN BANDES:

TEXT:

ABBILDUNGEN IM TEXT:

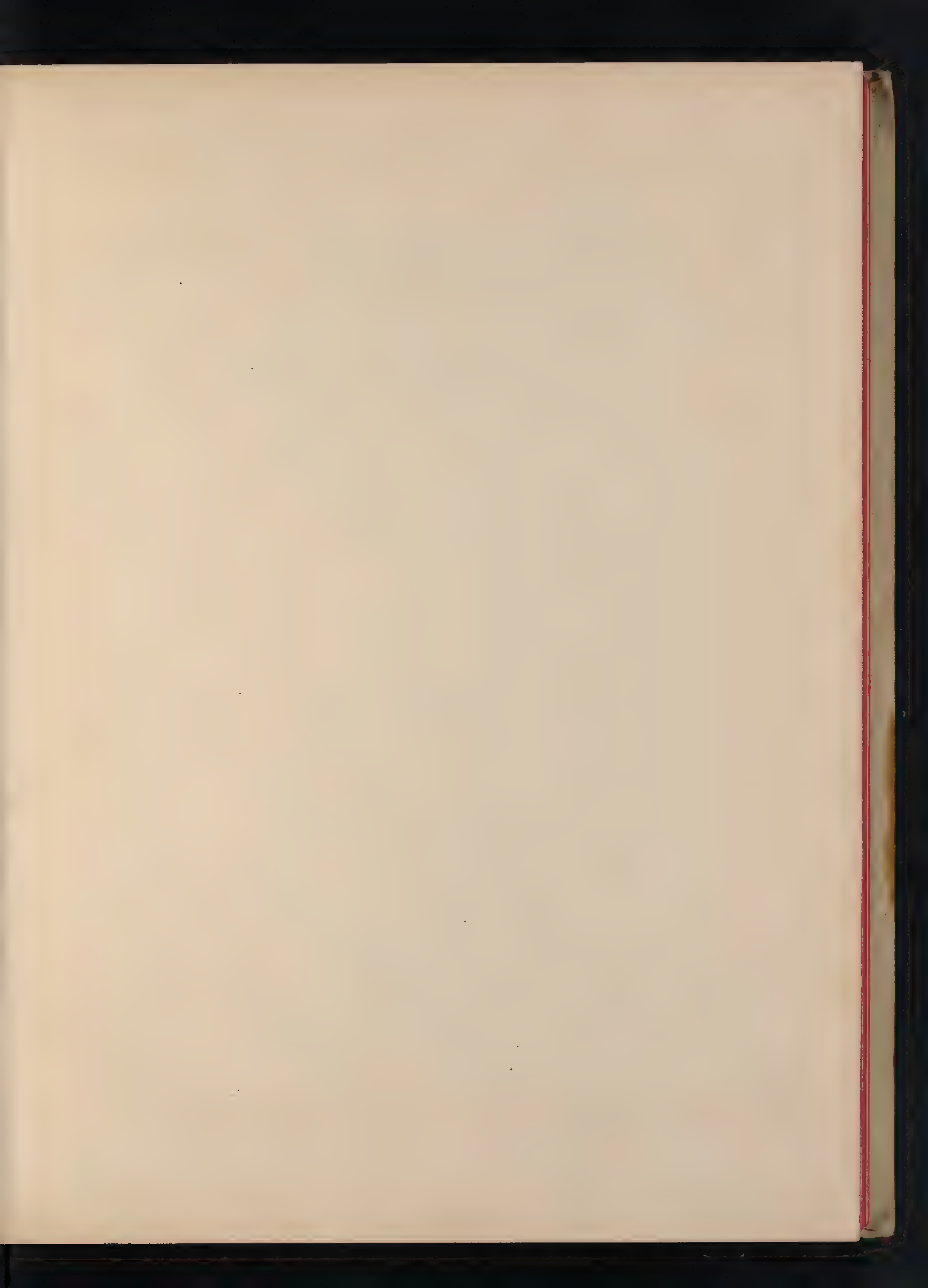
Nach Art der technifchen Wiedergabe befinden fich unter den Abbildungen im Text: 8 Photogravuren (von R. Pauluffen), 1 Holzfchnitt (aus dem xylographifchen Inftitute der k. k. Hof- und Staatsdruckerei), 95 Zinkographien von C. Angerer & Göfchl und Max Perlmutter.

KUNSTBEILAGEN AUSSER TEXT:

An Kunſtbeilagen enthält dieſer Band zunächſt 8 Radirungen von W. Woernle (nach den Deckengemälden in den Stiegenhäuſern). Von den 19 Photogravuren (ſämmtlich von R. Pauluſſen) ſind die Auſsenanſicht des Hofburgtheaters, die beiden Anſichten des Zuſchauerraumes und der anderen Interieurs, dann die Geſammtbilder der Decke des rechten Stiegenhauſes und des Plafonds des Zuſchauerraumes nach photographiſchen Aufnahmen von C. Grail hergeſtellt. Die Abbildungen, welche die techniſchen Einrichtungen (die Bühnen-Maſchinerie, die Beheizung und Ventilation) betreffen, ſind zinkographiſche Reproductionen (von C. Angerer & Göſchl).



AUS DER KAISERL. KÖNIGL. HOF- UND STAATSDRUCKEREI.

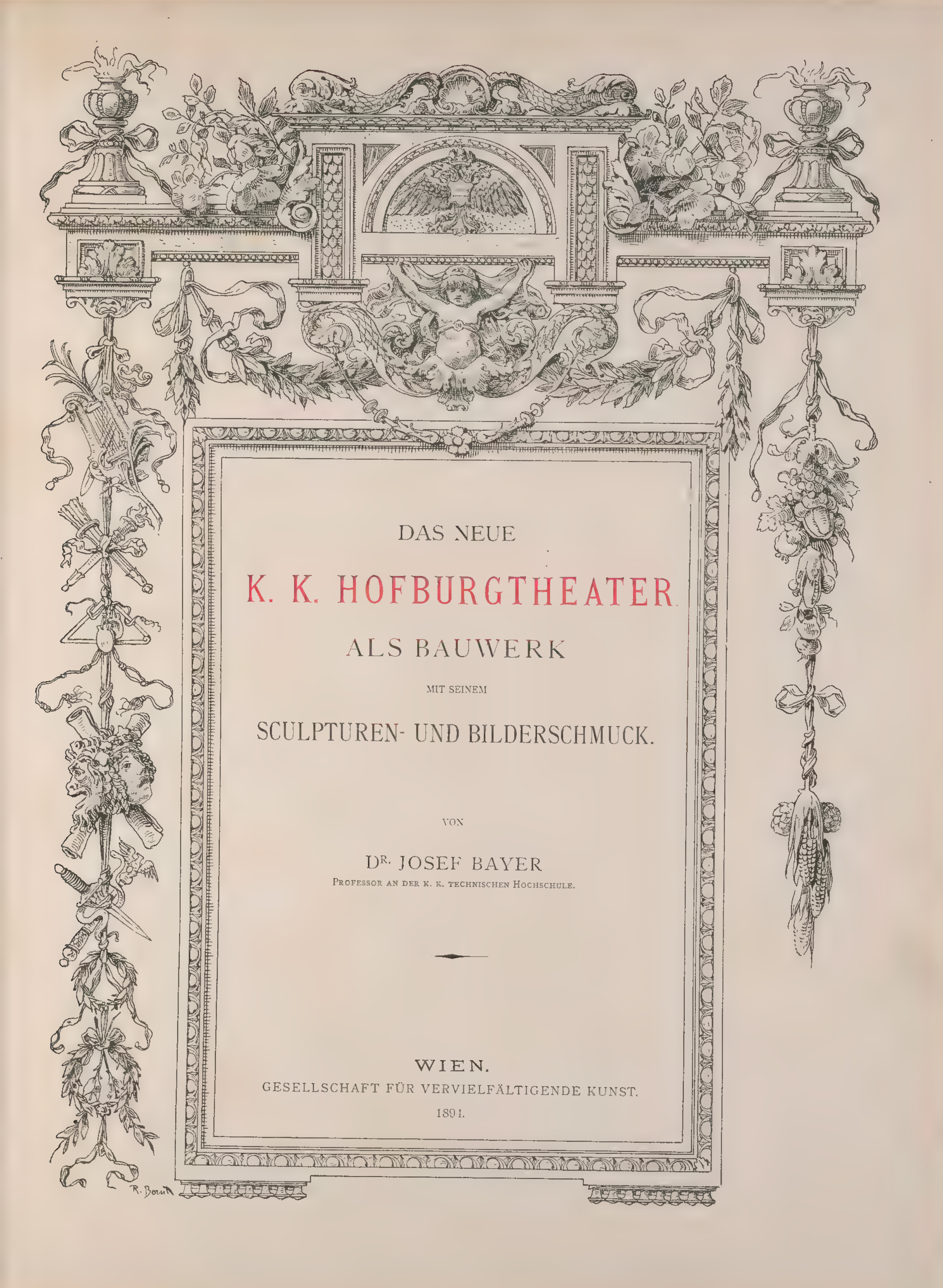




MITTELBAU DES K. K. HOFBURGTHEATERS







DAS NEUE

K. K. HOFBURGTHEATER

ALS BAUWERK

MIT SEINEM

SCULPTUREN- UND BILDERSCHMUCK.

VON

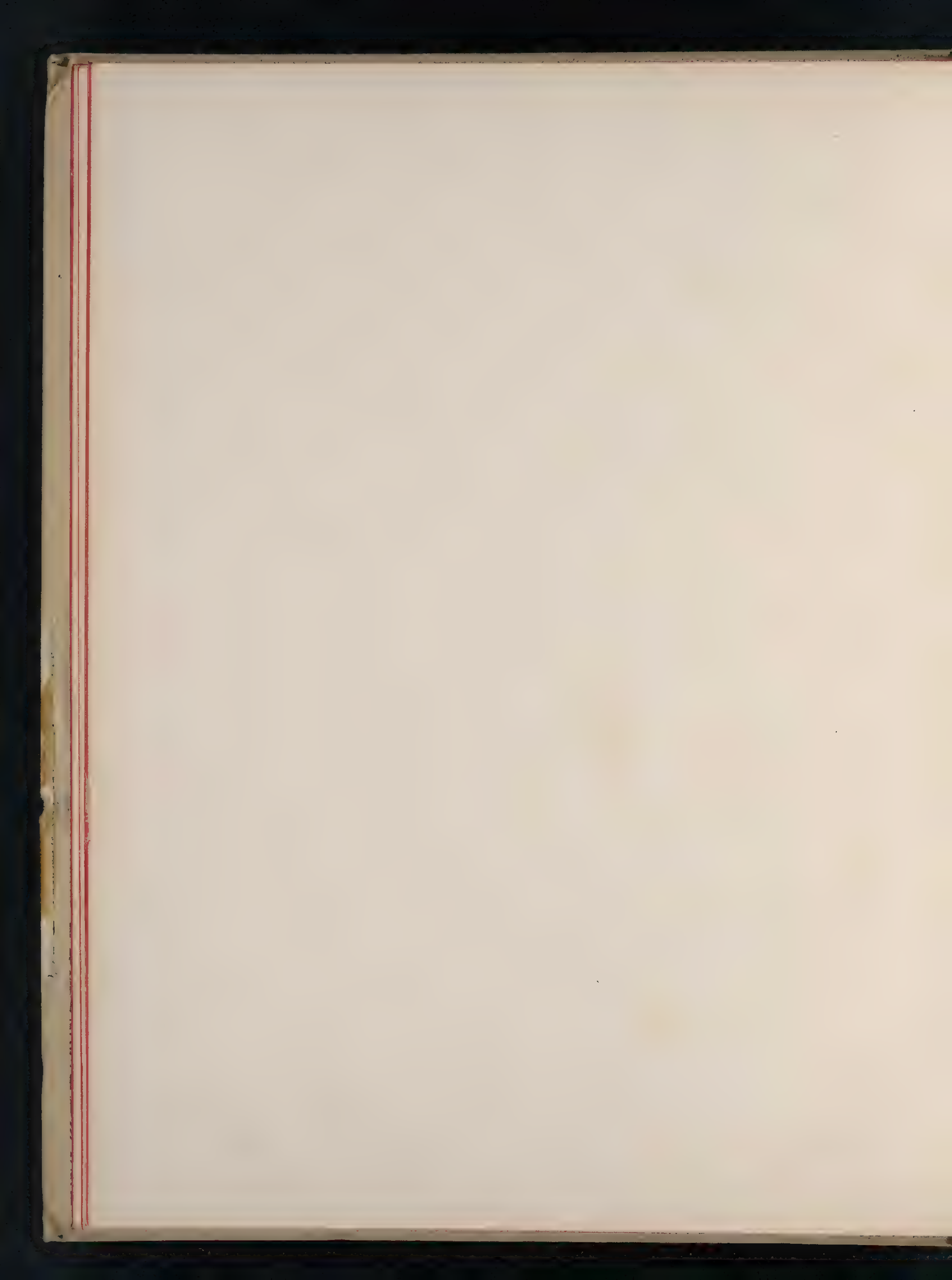
DR. JOSEF BAYER

PROFESSOR AN DER K. K. TECHNISCHEN HOCHSCHULE.

WIEN.

GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.

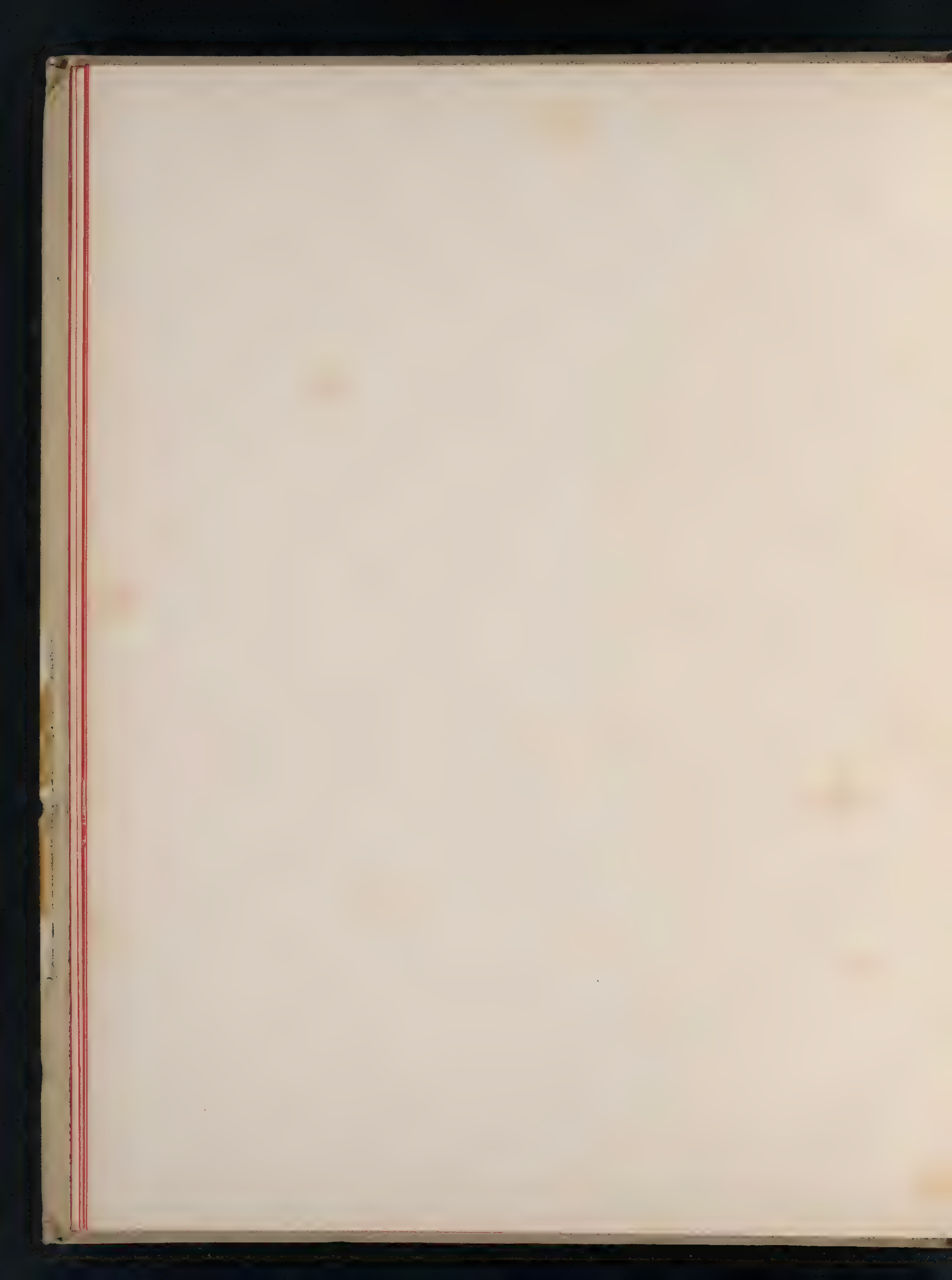
1894.

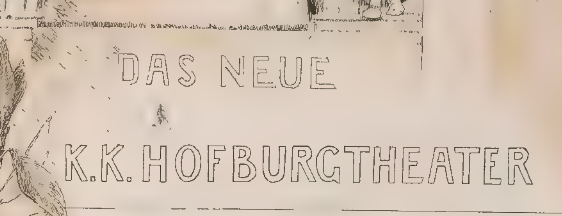


DAS NEUE

K. K. HOFBURGTHEATER

ALS BAUWERK.





DAS NEUE K.K. HOFBURGTHEATER

DIE Reihe der glänzenden Monumentalbauten am Umkreis der Ringſtraſse begann mit einem groſsen Theaterbau, dem Opernhaus (1861 bis 1869) und ſchloſs mit einem ſolchen ab: dem Hofburgtheater (1888). In die neue Inſcenirung Wiens trat dieſes zuletzt als die überraſchendſte ſceniſche Verwandlung herein, gleichſam als Schluſsdecoration von blendendem Effect. An den beiden

bedeutſamen Bauſtätten, beſonders aber an der letzteren, machte ſich die geradezu baurevolutionäre Umgeſtaltung des früheren Stadtbildes wohl am auffälligſten bemerkbar, wie denn Anfang und Ende einer ſolchen Bewegung und völligen Umwandlung ſich der Wahrnehmung am ſchärfſten einprägen. Es iſt ein in der Stadtgeſchichte geweihter Boden, den jetzt der Prachtbau des neuen Burgtheaters einnimmt. An der Rückfaçade des Bühnenhauſes ſind beiderſeits Tafeln mit folgenden Inſchriften eingefügt:

»An dieſer Stelle erhob ſich die im Jahr 1546 erbaute und im Jahre 1872 abgebrochene Loewelbaſtei.«

»Vom 8. bis 11. September 1683 wieſen von hier aus die tapferen Vertheidiger Wiens die heftigſten und letzten Angriffe der Türken zurück.«

Auſserdem finden wir in der Unterfahrt (zu den Logen) nach der Seite des Volksgartens hin, eine Reliquie von damals mit Klammern eingefügt. Es iſt ein Quaderſtein mit der Jahreszahl MDXXXXIIII, vorgefunden in dem alten, fortificatoriſchen Mauerwerk, das vor der Fundamentirung des neuen Burgtheaters mühſam abgeräumt werden muſste. Dieſer Stein gehörte zu jener Baſtion, von welcher herab ſo heldenkühn gegen die Türken gekämpft wurde. Auf demſelben Fleck, wo jetzt die unblutigen Bühnenſchlachten im hiſtoriſchen Drama von wohlgedrillten Comparſen geſchlagen werden, entſchied ſich damals einer jener Kämpfe, die eine Peripetie im Gang der Weltgeſchichte bedeuten.

Die Gegenwart in ihrem unabläſſigen Drang und Ehrgeiz, Neues hervorzurufen und ihrem eigenſten Weſen auch einen möglichſt impoſanten baulichen Ausdruck zu geben, fühlt anderſeits umſomehr die Verpflichtung der hiſtoriſchen Höflichkeit, um ihr Gewiſſen gegenüber der oft rückſichtslos behandelten Vergangenheit zu beruhigen. Je eifriger demolirt wird, deſto ſicherer mehren ſich auch die Inſchrifttafeln.

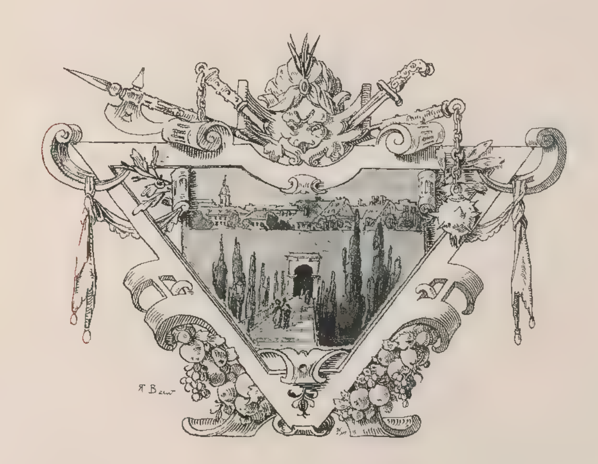
Die Beſchaffung des Platzes für das neue Hofburgtheater, die Erdaushebungen für deſſen Fundamente haben ſonſt noch ein gutes Stück Alt-Wien aus einer ſeiner letzten Poſitionen hinausgedrängt. Ein intimes Winkelwerk, nicht ohne einen eigenartigen localen Reiz, muſste dem ſtolzen Monumentalbau weichen. Die enge Löwelgaſſe von ehedem verſchwand, die inzwiſchen vornehm gewordene Teinfaltſtraſse hat ihren raſch fortſchreitenden Erneuerungsproceſs in kurzer Zeit mit dem Neubau des Hauſes der Allgemeinen Depoſitenbank nahezu vollendet. Kleine idylliſche Epiſoden in dieſem Quartier muſsten fort, wie überhaupt das Kleine dem geplanten Groſsen weichen muſs; ſo das Baſteiſtück mit dem Abſtieg zum fürſtlich Liechtenſtein'ſchen Palais, dem Pavillon, dem Rondell und Gärtchen dazu; dann auch der anmuthende Garten mit der Roſenlaube, der, zum Palais des Miniſteriums des Äuſsern gehörend, mit dieſem durch eine die Straſse überſetzende eiſerne Brücke verbunden war. Vor allem war das Schickſal des letzten Überreſtes der alten Baſtei-Romantik entſchieden: des Paradiesgärtchens mit dem für jene Zeit ſchmucken Gartenhaus, das von dem kaiſerlichen Hofe voreinſt (im Jahre 1823) als Kaffeeſalon an die Familie Conti pachtweiſe übergeben worden war: dieſem anziehenden Luginsland mit dem freien Ausblick über die Joſefſtadt und die Alſervorſtadt hinaus auf den Cobenzl, den Leopoldsberg und Kahlenberg, ehedem dem Promenadeziel der eleganten vormärzlichen Welt, welches freilich ſchon geraume Zeit von ſeinem öden Hügel herab gar trübſelig auf die Zukunftsbauſtätten des Franzensringes hinabſah. So darf man wohl ſagen: Alt-Wien, das von dieſem Punkte aus ſo ruhmvoll gegen die osmanniſchen Eroberer vertheidigt wurde, muſste an eben derſelben Stelle vor der unwiderſtehlich vordringenden Bau-Eroberung Neu-Wiens capituliren.

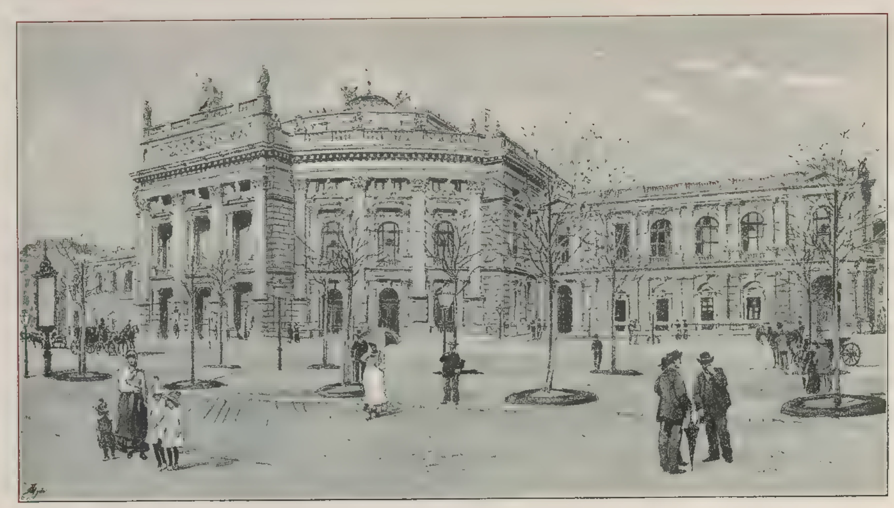
Gleichwohl lieſse ſich über den Werth dieſer Errungenſchaft einigermaſsen ſtreiten. Man lieſt noch zwiſchen den Zeilen der Häuſer das Hinweggeräumte, wie ſich eine nicht rein radirte Schrift in einzelnen Zügen theilweiſe erkennen läſst. Die Regulirung war nicht ſoweit durchzuführen, daſs ein entſprechender freier Platz hinter dem Theater zu gewinnen geweſen wäre; ſo bedeutend es gegen die Ringſtraſse hinaus wirkt, erſcheint es hingegen nach rückwärts nur wie herangeſchoben und angelehnt. Die neue Löwelſtraſse, in ſtumpfem Winkel gegen die Schenkenſtraſse anlaufend, weicht trotz ihrer

Verbreiterung nicht weit genug zurück, um einen vollen Profpect auf das Bühnenhaus und die Flügelbauten in der mittleren Axenrichtung zu gewähren; zugleich verfchiebt fich das architektonifche Bild von einer Strafsenmündung zur anderen in ganz feltfamer Weife. Man mufste fich eben behelfen, wenn es auch finnreich genug gefchah.

Auf dem fo befchafften Platze nimmt denn das neue Hofburgtheater eine centrale, überfchauende Stellung inmitten der monumentalen Bauwerke mit ihren nachbarlichen Gebäudegruppen ein, welche für die architektonifche Vollendung des grofsen Ringftrafsenbildes in der letzten Bauepoche fo bedeutfam find. Zunächft ftellt fich die mächtige Façade des Rathhaufes mit ihrer energifch behandelten Profangothik wirkungsvoll gegenüber; weiter nach links fchliefst der neuhellenifche Reichsrathspalaft, rechts der edle Hochrenaiffancebau der Univerfität das grandiofe Gefammtbild ein. Man überblickt da fo recht die grofse Concurrenzftätte der Hauptarchitekten des neuen Wien: Theophil Hanfen, Friedrich Schmidt, Heinrich Ferftel, zu denen dann vom Burgtheater her Karl Freiherr von Hafenauer hinzutrat, der fich kürzlich zu allgemeinem, fchmerzlichftem Bedauern denn auch zu der Todesgemeinfchaft jener grofsen Vertreter der jüngften Meifterzeit unferes architektonifchen Auffchwungs gefellte.

Der Rathhauspark, diefes anziehende Stück künftlicher Landfchaft inmitten des hier paufirenden ftädtifchen Lebens bildet mit feinen Rafenplätzen und Gartenwegen, den coloriftifch wohlgeordneten Blumenbeeten und insbefondere mit dem reichlichen Laubgrün der nach gutem malerifchen Gärtnergefchmack vertheilten Baumgruppen, eine ganz erwünfchte, ausgleichende Vermittlung zwifchen den verfchiedenen Bauftylen, die an diefer Stelle wie zu einem baukünftlerifchen Treffen gegen einander losrücken. Zwifchen gleichartigen Bauwerken, welche — wie die beiden Hofmufeen — ihre identifchen Fronten einander zuwenden, darf wohl ein abgezirkeltes grünes Parterre mit geometrifch vertheiltem und ftylifirtem Strauchwerk teppichartig fich ausbreiten; hier that man ebenfo recht daran, trotz mancherlei anderer Vorfchläge es fchliefslich doch bei diefer freiwüchfigen Gartenanlage bewenden zu laffen.





Das neue k. k. Hofburgtheater. Zeichnung von R. Bernt.

Die allgemeine Baugestalt.



WENN wir das Hofburgtheater zunächſt von der Ringſtraſse aus betrachten und dann rings umwandeln, drängt ſich uns ſofort die Wahrnehmung auf, daſs dieſes Bauwerk ſeine ſcharf ausgeprägten Beſonderheiten hat, durch welche es ſich von dem herkömmlichen Typus der Theater-Anlage augenfällig unterſcheidet. Wie ſieht nun nach auſsenhin die allgemeine bauliche Configuration unſeres Burgtheaters aus? Wir beachten vorläufig gar nicht das artiſtiſch-formale Moment, nicht die Gliederungen und ihre Details; der Bau ſoll uns vorerſt nur über ſeinen einfachen Grundbegriff, über ſeine Structur, ſein Hauptgefüge Rede und Antwort geben.

Derſelbe zeigt ſich uns denn zunächſt als ein Doppelkörper, in einen Vorder- und Hinterbau ſcharf geſchieden und doch wieder zu einem Ganzen eigenartig verbunden.

Das Vordergebäude, namhaft breiter, mit vier durch Ruſtica-Liſenen markirten Ecken, ladet gegen die Ringſtraſse in beiderſeits ſcharfem Anſatz zu einem Segmentbogen aus. Dies iſt das zunächſt charakteriſtiſche Motiv der ganzen Anlage. In der Mitte legt ſich aber vor die Curve, abermals ſtark herausrückend, ein geradliniger Riſalit, der in dieſer kräftigen formalen Hervorhebung wie ein mit beſonderer Abſicht vorgeſetztes Façadenſtück wirkt.

An beide Flanken des Vorderbaues ſchlieſsen ſich ſodann zwei weitausgreifende Flügel mit den Zufahrten und Logentreppen an, durch welche die Schauſeite eine höchſt ſtattliche Breitenwirkung gewinnt.

Nach aufwärts ragt nun innerhalb der von einer Baluſtrade umfaſsten Dachneige ein Überbau empor: ſeitlich mit geraden Mauern, vorn wieder im Segment ſich ausſchwingend. Es iſt die oben zur Schau tretende, innere Kerngeſtalt des Vordergebäudes, die mit einer Flachkuppel abgedeckte Überhöhung des Zuſchauerhauſes. Um dieſen Kern legt ſich nun, wie ein Prachtgürtel, jener impoſante vordere Umbau, welcher im Erdgeſchoſs die gebogene Vorhalle mit den groſsen Eingangspforten für

die Fufsgänger, in dem glänzend ausgeftatteten Hauptgefchofs und einem darauf gefetzten Halbgefchofs die Foyers mit den Zugängen der oberen Ränge enthält. Den Pforten unten entfprechen die weiten arkadenförmigen Fenfter darüber, die fich in dem mittleren Rifalit zu einer vertieften Loggia umbilden.

Rückwärts fchliefst fich nun der zweite, fchmälere Baukörper an; diefer gehört der Bühne und den fcenifchen Vorrichtungen.

Wieder hebt fich aus der umlaufenden Terraffe, die mit jener des Vordergebäudes im gleichen Niveau liegt, der dominirende Mittelbau empor: eben das Bühnenhaus mit feinem Giebeldach, welches eigentlich die höchfte Partie, das überragende Faftigium der Gefammtanlage bilden follte.

An diefen, durch Akroterien und plaftifche Zierden hervorgehobenen Giebel lehnt fich denn vorn — um weniges tiefer — der Abfchnitt des Flachkuppeldaches über dem Zufchauerraume an. Da überdies der offene Dachfchirm auf der Flachkuppel (über dem Ventilations-Apparat) obenan in eine hohe, den Bühnengiebel wieder überragende Spitze verläuft, bewirkt dies immerhin eine gewiffe Unentfchiedenheit in der Angliederung diefer wefentlichften Bautheile. — Vor die niedrigeren Seitentrakte des Bühnenbaues legen fich fchliefslich die Unterfahrten zur Bühne vor, als die einfacheren und verkürzten Gegenftücke zu den langgeftreckten, prachtvollen Treppenflügeln, die fich dem Vorderbau anfügen.

Wie wir denn fehen, ift diefes Bauwerk durchaus particularifirt, nach feinen befonderen zwecklichen Beziehungen auch in der architektonifchen Geftaltung mit voller Deutlichkeit gefondert und ausgegliedert. In der ganzen Anordnung desfelben tritt eine gewiffe grundfätzliche Confequenz hervor, und eben die aufsergewöhnliche, dabei von unverkennbaren Abfichten geleitete Löfung der Aufgabe fordert entfchieden dazu heraus, fie gleicherweife in der Beurtheilung principiell zu faffen.

Wohl drängt fich uns anderfeits auch die Wahrnehmung auf, dafs die Tendenz auf pompöfe Prachterfcheinung in dem Bau nicht minder ftark fich ausfpreche, ja dafs der architektonifche Schmucktrieb an demfelben in gröfserem Mafse, mit felbftändigeren Anfprüchen fich geltend mache, als man es in einem folchen Fall erwartet, wo es fich zunächft um die ausdrucksvolle und charakteriftifche Darlegung eines beftimmten Bauprincips handelt. Und fchon dies müfste uns auf den Schlufs führen: dafs das Was und das Wie — der wefentliche Baugedanke als folcher und die formal-decorative Baugewandung — hier nicht von einer und derfelben Seite ftamme. Darüber fpäter das Nähere.

Jedenfalls ftellt fich aber die ganze Ausgeftaltung diefes Theaterbaues als das volle, zufammengefafste Ergebnifs einer beftimmten Entwicklungsfolge dar, auf deren Stadien zurückzuweifen, wir uns nicht verfagen können.



Monumentalität des modernen Theaterbaues.

DER Theatertypus der letzten Tradition, welcher noch zu Beginn unferes Jahrhunderts übernommen wurde, war jener der Spätrenaiffance und des Rococo. Die räumliche und ftyliftifche Ausbildung der Innenarchitektur unferes Theaters war wefentlich das Ergebnis jener Entwicklung, wie fie fich vom Ende des XVI. bis in die zweite Hälfte des XVIII. Jahrhunderts ftufenweife vollzog.

Die fernere Tendenz der Theater-Architektur des XIX. Jahrhunderts, foweit diefelbe höhere künftlerifche Ziele verfolgt, geht nun dahin, das Theatergebäude auch nach aufsen als Monumentalbau bedeutfam zur Geltung zu bringen.

Die lediglich nach innen gewendete Pracht war dem exclufiven Wefen der Hoftheater von früher her völlig entfprechend. Die vornehme Repräfentation will zunächft prunken, auch baulich einen blendenden Glanz entwickeln. Diefer Prachtfinn, wenn gleich mit decorativem Gefchmack verbunden, ift keineswegs noch monumentaler Sinn.

Erft in unferem Jahrhundert erhielt die volksthümliche, claffifche Dramatik ihre rechten und gerechten, architektonifchen Monumente, die fich nach aufsenhin durchaus würdig und erhebend präfentiren follten, gleich den plaftifchen Denkmalen der grofsen Nationaldichter, welche ebenfalls die Beftimmung hatten, die öffentlichen Plätze und Strafsen bedeutfam zu fchmücken. Darin drückt fich der grofse Gegenfatz von ehedem und heute, und damit zugleich das grundverfchiedene Verhältnifs der Gefellfchaft von damals und jetzt zum Theater aus. Die höfifch-ariftokratifche Feinfchmeckerei, die fich noch im XVIII. Jahrhundert an den füfsen Opernweifen eines Scarlatti, Pergolefe, Haffe, Jomelli und Anderer, dann an der gefeierten Gefangsvirtuofität der Caftraten und Primadonnen weidete, bedurfte für den intimen Genufs diefer mufikalifch-dramatifchen Luxuskunft und die ihr angemeffene Theaterftimmung eben nur ein luxuriöfes Interieur von reicher, diftinguirter Ausftattung; der moderne Monumentalbau, der auch zur Strafse fpricht, und in der äufseren Formengebung — deutlich und in grofsen Zügen lesbar — feinen Zweck und feine Weihe ftolz und edel verkündet, ift Ausdruck einer völlig veränderten theatralifchen Kunftgefinnung, eines ernften und erweiterten Intereffes an dem recitirten und mufikalifchen Drama als an einer grofsen, öffentlichen Angelegenheit der Nation.

Die Façade, die monumentale Ausbildung des Aufsenbaues fpricht die Öffentlichkeit eines Gebäudes, feine Beftimmung für allgemeine, volksthümliche Zwecke aus.

Erft das moderne Theater ift wieder ein Haus für Alle, für den uneingefchränkten Kunftgenufs geworden — und dies foll fich auch in den äufseren Bauformen und Symbolen ankündigen.

Architekten vom erften Rang machten fortan wiederholt die höhere künftlerifche Durchbildung des Theaterbaues nach aufsenhin zu ihrer vornehmften Aufgabe; ja man kann fagen: das Theater rückte nun in die erfte Stelle der bezeichnenden Monumentalbauten unferes Zeitalters vor. Es follte mit ausdrucksvollen Architekturformen weit in die Strafsenzeilen hinausleuchten, den Profpectabfchlufs derfelben bilden, oder als centraler Aufbau einem gröfseren Platz die monumentale Weihe verleihen.

Bezüglich der architektonifch bedeutfamen Geftaltung der Frontanficht — einer künftlerifchen Hauptfrage für die grofsen Theaterbauten des XIX. Jahrhunderts — ftand vorerft eine zweifache ftyliftifche Behandlung der Wahl offen; entweder jene nach dem antikifirenden Programm: gleichfam ein Ergebnifs des baulichen Idealismus, der fich in die verwandte Nähe der idealen Intentionen unferes claffifchen Drama's ftellte; oder anderfeits die Entfaltung der volleren, malerifchen Renaiffancepracht: diefe entfprach als reiches, vielverfprechendes Gehäufe zunächft der Oper und ihrer opulenten decorativen Ausftattung.



So geſtaltete man denn das Façadenbild entweder zum Kunſttempel, oder zum Kunſtpalaſt.

Im erſteren Fall legte man über einer möglichſt impoſanten Freitreppe einen Porticus von joniſchen oder korinthiſchen Säulen an, mit einem Giebel darüber, in deſſen Tympanon-Gruppe wie in den Auſſatzfiguren die theatraliſche Symbolik einen entſprechenden plaſtiſchen Ausdruck gewinnen konnte. Das Schauſpielhaus auf dem Gendarmenmarkt in Berlin — von Schinkel 1819 bis 1821 erbaut — iſt das vollendetſte Specimen dieſer Gattung; niemals hat wohl der groſse Meiſter ſeinen antik-claſſiſchen Formenaccord reiner gegriffen, als hier. Der Proſtylos mit ſeinen ſechs joniſchen Säulen baut ſich majeſtätiſch über der hohen Freitreppe auf und die Nachbildung der Niobe-Gruppe im Giebelfeld, die drei Muſen obenauf von Tieck deuten das herrliche Bauwerk plaſtiſch weiter aus. Sehr ſchön hebt ſich hinter der Säulenvorhalle zu oberſt das Giebeldach des Hauptbaues empor, und die wohlproportionirten Flügel, welche die Probeſäle, einen groſsen Concertſaal, das Magazin für Decorationen, die Wohnung des Caſtellan's etc. beherbergen, geben jenem beiderſeits das angemeſſene Breiten-Gegengewicht.

Im anderen Fall, ſobald man in die Renaiſſance hinüberging, ſetzte man über die Eingangshalle eine offene Loggia und gewann ſo einen effectvollen Vorbau in zwei Geſchoſsen, der ſich nicht nur decorativ und plaſtiſch, ſondern nach innen zu auch mit Fresken ausſtatten lieſs. Wir können für dieſe Gattung, für das Theater als Kunſtpalaſt, neben anderen ſich darbietenden Beiſpielen, auf das uns nächſtliegende — das Opernhaus in Wien von Siccardsburg und van der Nüll — hinweiſen. Hier haben wir den breit vortretenden, zweigeſchoſsigen Vorbau in reicher decorativer Ausſtattung, mit den fünf allegoriſchen Broncefiguren von Hähnel über der Brüſtung der oberen Loggia und innerhalb derſelben den im romantiſchen Märchenſtyl gehaltenen Freskencyclus von Moriz Schwind. Trotz aller Einwendungen, die anfangs gerade gegen die Façade unſeres Opernhauſes mit überlauter, harter Kritik ſich vernehmen lieſsen, müſſen wir ſchlieſslich zugeſtehen, daſs dieſelbe in dem eben bezeichneten Sinne typiſch bedeutſam und von edler, vornehmer Haltung iſt.

Als Theaterpalaſtbau par excellence präſentirt ſich ferner das neue Opernhaus in Paris (»Académie

nationale de Musique«) von Ch. Garnier, begonnen 1861, gegen Ende 1874 vollendet. Mit feiner glanzvollen Haupttreppenhalle, der grofsartigen Anordnung von Veftibulen, Couloirs und Foyers ift diefes Theater fo recht ein Palaft für die Gefellfchaft, die fich zum Kunftgenufs zufammenfindet, und der Theaterfaal felbft bildet nur den weit hereingerückten Centralraum inmitten anderer feftlicher Interieurs, welche dem freien Verkehr, der Nachwirkung der Eindrücke fich einladend öffnen. Die Façade — mit den zufammengedrängten Prunkmotiven, der unentfchieden wirkenden Concurrenz von hohen und niederen Säulen, den pomphaften Rundgiebeln an den Ecken, die doch nichts Rechtes befagen — zeigt wohl bei allem Aufwand des Talents die bedenklichen Merkmale der Bauprahlerei des zweiten Empire. Der Theaterfaal ift bekanntlich nach obenhin durch eine an den Bühnengiebel fich lehnende Kuppel mit einer höchft originellen, in Kronenform abfchliefsenden Laterne effektvoll hervorgehoben. Eine Reminifcenz an diefe pikante Löfung wirkt nebenher auch in unfer Hofburgtheater hinüber.

Doch wir müffen jetzt auch auf eine zweite Tendenz im modernen Theaterbau zu fprechen kommen. Gegenüber jenem architektonifchen Princip, welches zunächft die formale Baufchönheit anftrebte, that fich bald genug ein anderes hervor, das die bauliche Conftruction des Theaters von innen her fafste und eine entfprechende Löfung fuchte, um jene durch den Dienft und Zweck des Gebäudes bedingte Conftruction nicht in der äufseren Architektonik aus formalen Rückfichten zu verhehlen, fondern fie vielmehr fo bezeichnend als möglich zum Ausdruck zu bringen. Der Bau follte feinen wefentlichen Inhalt, feine früher verborgene Zufammenfetzung auch äufserlich erfichtlich machen, er follte nicht blos ein fchöner Bau, fondern ein Charakterbau fein.

Gottfried Semper, deffen wir an diefer Stelle zu gedenken haben — fein Stichwort ift eben jetzt gefallen — hat bereits in der Denkfchrift über fein erftes Dresdener Theater (1838—1841) jenen Standpunkt präcifirt, und fein Theater war für denfelben das bezeichnendfte, fich felbft erklärende Lehrbeifpiel. Kein Bau, vor allem nicht der eines Theaters, dürfe nach aufsenhin blofse Schauformen zeigen, die nichts Beftimmtes ausdrücken, nicht durch die Anlage des Inneren gefordert und bedingt find. Das Bauwerk müffe fich von innen nach aufsen gliedern, durchbilden und organifiren; nichts folle in den Aufsenformen vorkommen, was blos Füllwerk oder Maske wäre. Jeder Monumentalbau müffe vor Allem Charakter haben und fchon äufserlich erkennen laffen, wozu er errichtet fei, welcher Zweck ihm innewohne. Das wirklich charakteriftifche Bauwerk, das im Ganzen und feinen Theilen fofort feine Beftimmung ausdrückt, ift erft im ftrengeren architektonifchen Sinne wahrhaft fchön, es ift durchdacht fchön — und jede blos formale Schönheit, die nur zieren, aber nicht ausdrücken will, ift blos Scheinwefen und eigentlich architektonifch werthlos. Dies ift die Grundmeinung Semper's, wenn auch nicht geradezu in feinen Worten wiedergegeben; man denkt unwillkürlich mit einem mächtig anregenden Geifte weiter, und fpricht auch in feiner Richtung weiter.

Schliefslich kam aber bei Semper wieder nur jene analytifche Richtung der modernen Architektur zum Durchbruch, mit welcher die bedeutenderen Vertreter derfelben ihre Probleme erfaffen, und die nun auch auf den Theaterbau — und zuvörderft auf diefen — ihren Einflufs äufserte. Es galt denn ihn auf's Neue auf feine Elemente hin zu unterfuchen, die fich wohl nur zu einer gekünftelten, nicht eben organifchen Einheit verbunden haben mochten; dasjenige wieder zu fondern, was früher zu voreilig und wohl oberflächlich in einen Einheitsbau zufammengefafst war; dann die ausgeftalteten Theile abermals nach ihrer Sonderung zu einem reicheren Ganzen, zu einem abgeftuften, gruppirten Bau zu vereinigen. Dies ift ein echt moderner Gedankenprocefs unferes Bauwefens, dem wir allmälig nachgehen wollen bis wir zuletzt wieder vor unferem Hofburgtheater Halt machen.

Ohne Zweifel tritt uns ein ausgereiftes Refultat jenes Proceffes in diefem Prachtgebäude entgegen; wir haben in demfelben ein hervorragendes Mufter von einem Theater als Charakterbau in dem oben bezeichneten Sinne vor uns, nur dafs hier das Charakteriftifche fich wieder mit decorativen Effecten eigenartig verbindet und mifcht. Jener Entwicklungsgang, mehrfach gekreuzt und unterbrochen,

beginnt frühe genug mit einem befcheidenen Verfuch, und führt fpäter zu einem beftimmten, ausgefprochenen Programm; es ift höchft bemerkenswerth, dafs das letztere fich bald genug einftellte, obgleich dem erften, unbeachteten Verfuch der Erfolg noch fehlte. Ein ftarker künftlerifcher Wille — es war der Gottfried Semper's — hielt eben diefe Richtung feft und leitete fie zielbewufst weiter. Die Hauptphafen der Reform des Theaterbaues in der angedeuteten Weife drücken fich in der Folge feiner Projecte aus — und Anfang und Endpunkt, die den Procefs einfchliefsen, find fein erftes und fein zweites Dresdener Theater.

Die Bauabfichten, welche da nach einander mit fortfchreitender künftlerifcher Klarheit hervortreten, find folgende:

1. Die Abrundung der Vorderfeite des Theaters an Stelle der geradlinigen Façade, um die Aufsengeftalt des Baues der inneren Anlage des Theaterfaales conform zu machen — fowie die Umfaffung des Vorderbaues mit dem monumentalen Arcadenmotiv des römifchen Theaters;

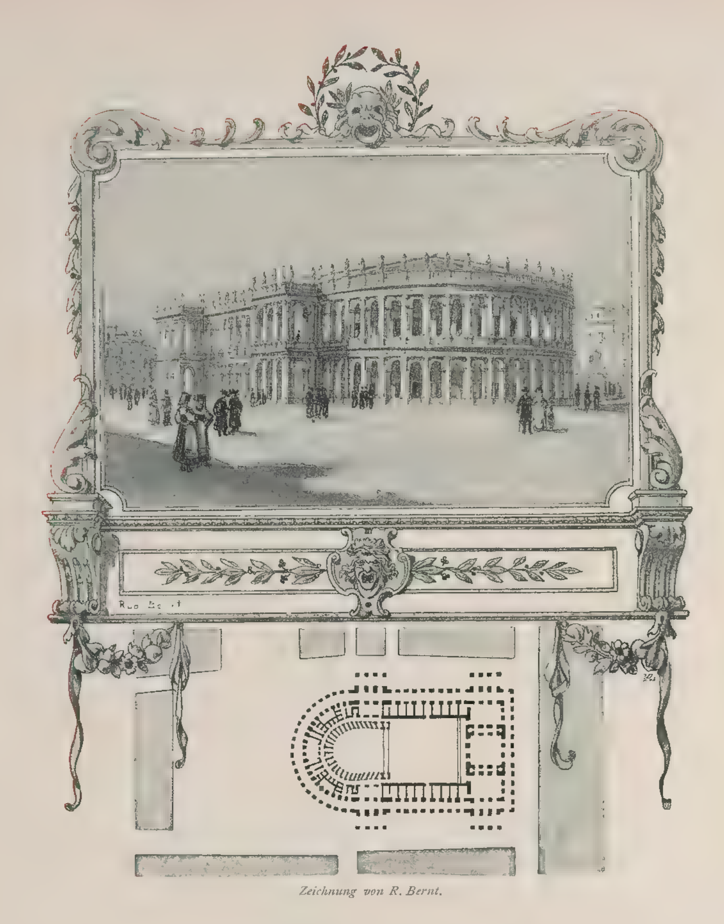
2. dann weiter nach oben hinauf: die Trennung des Zufchauerhaufes von dem erhöhten Bühnenhaus mit gefonderter architektonifcher Charakteriftik und verfchieden behandelter Bedachung diefer beiden wefentlichften Haupttheile der ganzen Anlage;

3. endlich zu beiden Seiten Flügelbauten mit Einfahrthallen, Treppen und Vorfälen, die den Zugang zu den Logen vermitteln.

Allmälig klärt und vollendet fich die architektonifche Difpofition nach dem anfangs noch wandelbaren und beweglichen Schema.

Der ganze Procefs hat aber feine Vorgefchichte, deren Etappen wir zu näherem Verftändnifs zu beachten haben. Bei forgfältiger Rückfchau läfst fich eine Gruppe mehr oder weniger verwandter Theaterbauten nachweifen, in welchen derfelbe Baugedanke je nach gröfserem oder geringerem Kunftvermögen fich auszugeftalten ftrebt. Wir wollen jetzt an diefe Revue gehen.



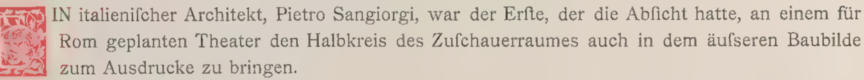


Zeichnung von R. Bernt.

Verwandte Bauten und Projecte.

A. Project von Pietro Sangiorgi.

(»Idea di un teatro adattato al locale detto delle Convertite nella strada del Corso di Roma.« — Roma 1821.)



EIN italienischer Architekt, Pietro Sangiorgi, war der Erste, der die Absicht hatte, an einem für Rom geplanten Theater den Halbkreis des Zuschauerraumes auch in dem äußeren Baubilde zum Ausdrucke zu bringen.

In der Zueignung seiner oben angeführten Publication beruft er sich geradezu auf das Vorbild des Marcellus-Theaters: und unmittelbar in Rom lag allerdings die antiquarische Anregung nahe genug, nach jenem berühmten classischen Muster eine analoge Umbildung des Theaterbaues zu versuchen. (»Mi era in vero facile seguire il maestoso modo, con cui gli antichi soleano distinguere consimili loro edifizi, come infatti eseguii prendendo per modello il Teatro di Marcello . . . «)

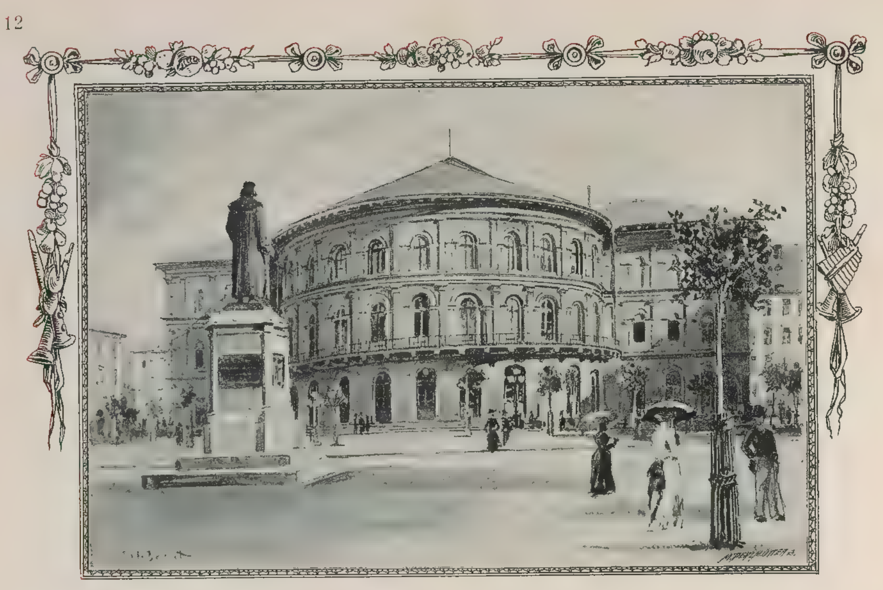
Das Theater Sangiorgi's sollte sich zwischen Strada di S. Claudio und Strada delle Convertite auf einer dafür freizulegenden Baustätte erheben. Vor der im Halbkreis abschließenden Vorderseite war in

dem Project ein geräumiger Vorplatz: die »Nuova Piazza del Teatro« beantragt; die rückwärtige, geradlinige Front würde sich dann dem Corso zugekehrt haben. Dort — hinter der Bühne — gedachte der Architekt ein grosses Caféhaus anzulegen, mit Casinosälen im oberen Geschoss, in nächster Beziehung zu dem regen Corsoverkehr. Das Halbrund gegen die projectirte Piazza erscheint in der Zeichnung mit einem Arcadenbau nach antik-römischer Art umgürtet, unten mit dorischen, oben mit jonischen Halbsäulen; den oberen Abschluss bildet eine Balustrade mit Statuen. Zu beiden Seiten der ausgerundeten Front sollten sich, mit derselben Arcaden- und Halbsäulen-Architektur versehen, zwei kurze Flügel hinausbauen, mit Zufahrten für die Wagen; ähnliche waren auch der Rückfaçade gegen den Corso hin zugedacht. Die gedoppelten Flügel halten einander in glücklicher Weise das Gleichgewicht, sie fassen die Langseiten entsprechend ein, soweit dieselben geradlinig verlaufen — und würden so auch den Seitenansichten des Baues einen wirksamen Rahmen und Abschluss gegeben haben.

Dieses Project ist eigenartig und höchst sinnreich, obgleich das Bedenken nicht abzuweisen ist, dass das Vorn und Hinten, welches baulich immer klar und bestimmt zum Ausdruck kommen soll, hier umgedeutet, ja fast umgestellt erscheint. Das Auge kann sich schwer dafür entscheiden, die beiderseits zurückweichende Curve als Hauptansicht des Gebäudes, mit der es ihm entgegentreten soll, das heisst als eigentliche Façade aufzufassen; dagegen entspricht die Rückseite des Baues, das Caféhaus, weit eher dem Begriff der Hauptfaçade, zunächst wegen der geraden Flucht und dann auch wegen der nicht minder bedeutsamen architektonischen Durchbildung. Ausserdem wäre letztere an die Hauptstrasse Roms, den Corso zu stehen gekommen, und hätte dadurch schon den Vortheil der nächsten Beachtung für sich gehabt. Auch gegen die ferner anzuführenden Theaterbauten und Projecte, welche in die Gruppe der nächsten Bauverwandtschaft gehören, liesse sich dies im Allgemeinen einwenden: sie geben mehr oder minder den Normalbegriff der Façade auf, allerdings mit Berufung auf die Baucharakteristik. Aber der Hinweis auf das antike Vorbild dürfte vielleicht doch nicht in so unbedingter Weise massgebend sein. Dem inneren, concentrischen Halbrund der unter freiem Himmel liegenden Cavea des römischen Theaters entsprach — schon aus constructiven Gründen — der allseitig zugängliche Arcadenring völlig als architektonisches Aussenbild. Das »Theatron« der Alten hatte einen entschieden centralen Kern; die Sitzstufen bilden von oben nach abwärts sich verengende Kreise, die »Cunei« ebenso auf einen Mittelpunkt hinweisende Radien — und demgemäss ist der pheripherische Aussenbau mit dem Bogengeschossen nur der äusserste Umkreis, die zusammenhaltende Schale der ganzen Anlage. Aber gilt dies ganz ebenso von dem geschlossenen modernen Theaterbau, in welchem der Zuschauerraum sowie die Bühne unter Dach gebracht sind, wo die letztere zudem mit Rücksicht auf die malerische Perspective des Scenenbildes sich stark vertieft, und demnach die Erstreckung in die Länge, nicht die der äusseren Curve mehr entsprechende Breitenwirkung die Gesammtdisposition entscheidend bestimmt?

Ein für seine Zeit verdienstlicher Bauschriftsteller, Francesco Milizia (geb. 1728, gest. 1798) gibt in seinem Hauptwerk »Principii di architettura civile« auch eine eingehende Parallele des antiken und des modernen Theaters (von damals, zunächst nach italienischen Wahrnehmungen), welche sehr zu Ungunsten des letzteren ausfällt. Unter vielem Anderen rügt Milizia das völlig Ausdruckslose des Aussenbaues in fast allen Fällen; er weist bereits auf das Marcellus-Theater zurück, und ohne Zweifel wird sich Sangiorgi seines Ausspruchs hierüber erinnert haben: »Das Theater des Marcellus hat eine so regelmässige und edle Schönheit von aussen, die gleich den Charakter des Gebäudes ankündigt. Man muss sich schämen, von den Façaden unserer Theater zu reden. Wenn nicht darüber geschrieben steht: dies ist ein Theater — wer kann es errathen?« (Descrizione del Teatro moderno, §. 3.) Eine Bemerkung, die noch weiter hinaus gelten dürfte.





Zeichnung von R. Bernt.

B. Theater in Mainz von Georg Moller.
(1829– 1832.)

DAS verschollene Project von Sangiorgi machte Schule jenseits der Alpen, in Deutschland. Zuerst wanderte die geistreiche Reissbrett-Idee des Italieners auf die Baustätte des fernen Mainz hinüber, um dort freilich in reducirter Art nach Mollers Plänen zur Ausführung zu kommen — doch immerhin mit jener rationellen Klarheit der Disposition, in welcher sich der einsichtige Architekt sofort zu erkennen gibt. Die Vorderseite, völlig im Halbkreis ausgerundet, baut sich über dem Parterre in zwei Geschossen empor. Das Erdgeschoss ist schlicht aufgemauert; in der Mitte öffnen sich drei Bogenthore, mit vier Stufen über die Strasse erhöht; darüber bildet ein das Halbrund umkreisender Balkon die Vermittlung zu den oberen Geschossen. In diesen sind Arkadenfenster mit dazwischen gestellten Pilastern der dorischen Ordnung übereinander gereiht; die Architektur der gleich hohen, kurzen Flügel — ihre Ausbreitung beträgt je drei Fenster in jedem Stockwerk — ist durchaus übereinstimmend mit dem Hauptbau.

In der Texterklärung zu dem Werke: »Parallèle de principeaux théâtres modernes de l'Europe. Dessins par Clément Contant. Paris 1860« bemerkt Joseph de Filippi Folgendes über das Mainzer Theater:

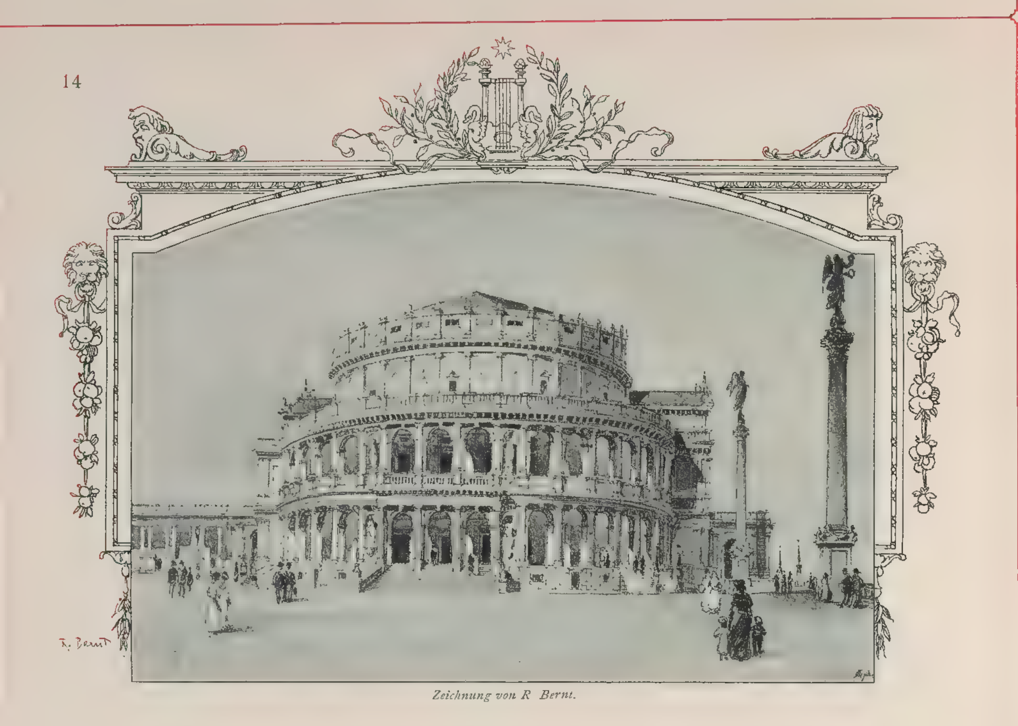
> »M. Moller s'est inspiré d'un projet, qui avait paru en 1821 à Rome, sous le titre de »Idea di un teatro adattato al locale delle Convertite« par P. Sangiorgi: on peut même dire qu'il en a copié le plan et la façade dans leurs dispositions essentielles; seulement il a substitué l'ordre dorique à l'ordre ionien; il a raccourci les deux côtés de la courbe de la salle, la rendant ainsi presque circulaire; enfin il a supprimé les deux descentes à couvert, que l'architecte romain avait sagement ménagées à droite et à gauche du corps principal. M. Semper, qui a puisé dans le même ouvrage le plan du théâtre de Dresde, a conservé les deux portiques latéraux. Il est assez curieux d'observer qu'un projet repoussé dans le lieu qui l'a vu naître ait servi de base à deux des plus grands théâtres de l'Allemagne, sans compter bien d'autres imitations moins importantes.«

(»Moller liefs fich durch das zu Rom 1821 publicirte Project Sangiorgi's anregen, oder man kann vielmehr fagen: er copirte den Grundrifs und die Façade in den wefentlichen Difpofitionen. Nur fubftituirte er die dorifche Ordnung für die jonifche; ferner verkürzte er die beiden Schenkel der Curve des Theaterfaals und geftaltete denfelben nahezu kreisförmig; fchliefslich befeitigte er die beiden gedeckten Einfahrten, welche der römifche Architekt weislich zur rechten und linken Seite des Hauptbaues angeordnet hatte. Semper, welcher aus demfelben Entwurfe den Plan feines Theaters zu Dresden gefchöpft hat, behielt dagegen die beiden feitlichen Portiken bei. Die Wahrnehmung wirkt feltfam genug, dafs ein Project, welches an der Stätte feiner Entftehung zurückgewiefen wurde, zur Grundlage für zwei der gröfseren Theater Deutfchlands diente, ohne der anderen weniger wichtigen Nachahmungen zu gedenken.«)

Diefe Stelle aus dem Text de Filippi's führt uns unmittelbar zur näheren Prüfung des erften Theaterbaues von G. Semper hinüber. Vorher müffen wir aber die Bemerkung ablehnen, dafs Moller den Grundrifs und die Façade jenes römifchen Projects lediglich copirt habe. Die hier beigefügte Illuftration genügt allein zur Widerlegung. Ein klar gefafster architektonifcher Begriff, gleichfam die einfach angefetzte Bauformel des hier zu löfenden Problems legt fich insbefondere in dem Grundrifs dar. Die Anregung ging wohl von Sangiorgi aus, aber Moller redigirte jenen Baugedanken aufs Neue, und bereitete ihn in diefer durchaus rationellen Faffung für die weitere Entwicklung und Ausbildung vor.

Ebenfo ist die Difpofition feines Innenbaues gegenüber derjenigen, die in dem Project Sangiorgi's angegeben ist, nach Gebühr hervorzuheben. Letzterer behalf fich — wer follte es glauben? — mit der »Gotica moderna« (!) für die Logen-Architektur, folcher Art es motivirend: »la quale facilmente si prefta nel far piccole divisioni«. Diefe Theatergothik im Innern, in den fchärfften Contraft zu der claffifch-römifchen Geftaltung des Aufsenbaues fich ftellend, präfentirt fich als das feltfamfte Gemifch von pfeudo-gothifchen und moresken Formen. Mollers Theaterfaal fteht in voller ftyliftifcher Übereinftimmung mit feinem Aufsenbau. Der erfte und zweite Rang find als ringsumlaufende Balkons behandelt und durch niedrige, von den Brüftungen fchräg anfteigende Wandungen in offene Logen gefchieden; darüber find hinter eine Säulenhalle, die fich bis zur Decke erhebt, die beiden Galleriegefchofse gelegt. Diefe Anordnung gemahnt, wie eine claffisciftifche Reminiscenz, an die obere Colonnade über den Sitzreihen des römifchen Amphitheaters; allerdings lehnt fie de Filippi — und wohl nicht mit Unrecht — für den modernen Theaterfaal als unmotivirt und zweckwidrig ab.





Zeichnung von R. Bernt.

C. Das alte Hoftheater in Dresden von Gottfried Semper.

(Erbaut 1838—1841; abgebrannt 21. September 1869.)

DIE Principien für die Reform der Theater-Architektur, welche auf entſprechende äuſsere Charakteriſtik gerichtet waren, lagen — wie wir geſehen haben — bereits vor; nun kam es aber auf die productive Belebung dieſer Principien an: und den genialen Funken in das bezeichnete Bauprogramm geworfen zu haben, war das Verdienſt Sempers. Was jener Italiener in Rom wollte und dann Moller in Mainz mit nüchternem Bauverſtand zur Ausführung brachte, dies kam erſt durch den Dresdener Theaterbau zu künſtleriſch geklärter Ausgeſtaltung. Conſtantin Lipſius beſpricht denſelben in der vortrefflichen Monographie: »Gottfried Semper in ſeiner Bedeutung als Architekt« (Berlin 1880, Verlag der deutſchen Bauzeitung) auf folgende Weiſe: »Es lag Semper daran, die einem Theater vorzugsweiſe charakteriſtiſchen Momente energiſch zu betonen. Er führte darum den Halbkreis des Zuſchauerraumes und der dieſem concentriſchen Treppen und Gänge auch äuſserlich durch, und genügte dadurch der von ihm ſelbſt erhobenen Forderung, daſs ein Theaterbau an das römiſche Theater erinnern müſſe. Dem Rundbau ſchloſs er die Bühne in Form eines Parallelogramms an und fügte an ſie nach rechts und links je ein Haupttreppenhaus und zwei Säle, ſowie bedeckte Unterfahrten; unter die Säle legte er hauptſächlich die Garderoben; nach hinten ſchloſs er den Feſtſaal an (der freilich nie ausgebaut und nur als Decorationsmagazin benützt wurde).« Weiter wird nun über den Eindruck des Bauwerkes bemerkt: »Die Art und Weiſe, wie Semper dieſe innere Gliederung im Äuſseren entwickelte, . . . ſo daſs die Auſsengeſtaltung des Baues mit Nothwendigkeit und Selbſtverſtändlichkeit aus dem Innern herauswuchs, dann der feine Sinn, mit dem er auf Grund des römiſchen Motivs die Renaiſſance-Architektur behandelte und

ihr griechifches Detail einbildete: diefe Eigenfchaften zunächft eroberten feinem Theater im Sturm die ungetheilte Anerkennung und Bewunderung der Sachverftändigen fowohl, wie des Laienpublicums. Das Dresdener Theater ift allgemein verftändlich geworden, weil es Charakter hatte und über diefen Charakter gar keinen Zweifel aufkommen liefs.« Vor allem aber darum — wie wir hinzufügen dürfen — weil das Charakteriftifche da mit Anmuth, in voller harmonifcher Wirkung zur Geltung kam. Der Bau fprach dasjenige deutlichft aus, was er vorftellen follte: aber er fprach es auf fchöne Weife aus.

Allerdings mufs nochmals darauf zurückgewiefen werden (was fchon anläfslich des Projectes von Sangiorgi bemerkt wurde), dafs der äufsere Arcaden-Rundbau des römifchen Theaters doch durch eine andere Innenanlage bedingt war, als dies bei dem modernen Theater der Fall ift. Eine ftrenge bauliche Nothwendigkeit lag für eine derartige äufsere Geftaltung nicht vor; es ift lediglich ein bauäfthetifcher Standpunkt, der fich da freilich mit überzeugendem Eindruck geltend machte. In dem Schwung der Umzeichnung des Halbrunds manifeftirt fich fofort der grofse Blick des genialen Architekten; leicht und in reinftem Wohllaut der Verhältniffe ftieg das fchöne Bauwerk wie ein Ergebnifs unmittelbarer architektonifcher Infpiration vor dem Befchauer empor.

Das alte Hoftheater in Dresden war 74 Meter lang, 69 Meter breit (mit den feitlichen Anfahrthallen), und 32 Meter hoch bis zum Dachfirft. Zufchauerraum und Bühne hatten hier noch die gleiche Dachhöhe.

Auf den erften Blick glaubt man in dem Grundrifs des Projectes von Sangiorgi fchon jenen des Semper'fchen Baues mitzuerkennen; den wefentlichen Unterfchied machen dort nur die zweifachen Seitenflügel aus, von denen die vorderen für das Theater, die hinteren für das Caféhaus beantragt waren. An dem Dresdener Bau erfcheinen die Flügelbauten weiter nach rückwärts gefchoben, bis an das Bühnenhaus hinan, fo dafs man dafelbft von den Vorhallen und Treppen zu den Logen-Corridoren fich zurückwenden mufste.

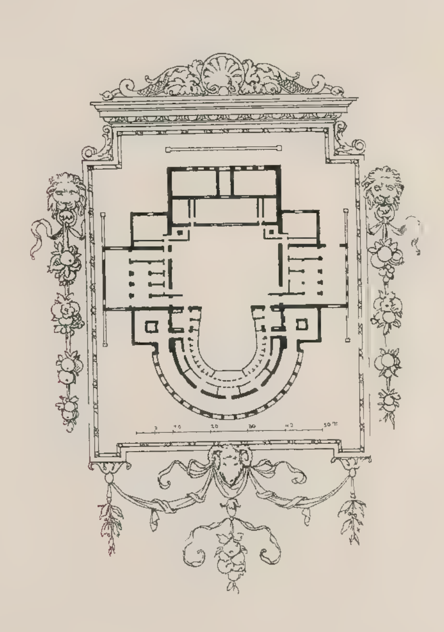
Stellen wir uns in Gedanken noch einmal dem Hauptzugang, den Mittelpforten gegenüber. Dafs der Bau bei der vollen Curven-Entwicklung nach vornhin gleichfam fich felbft umkreifte, und fo der architektonifch hervorgehobenen Stirnfeite ermangelte, mochte der Architekt fehr wohl empfinden, und erfann mindeftens ein geiftreiches, auch fehr edel wirkendes Erfatz-Motiv einer Façade. Er fonderte die drei mittleren Arcaden heraus, legte in ihrer vollen Breite eine anfehnliche Freitreppe an, und fafste fie beiderfeits mit Nifchen ein, in denen die Statuen von Goethe und Schiller, von Gluck und Mozart übereinanderftanden. Dadurch wurde eine centrale Wirkung für die Vorderanficht gewonnen, welche Semper bei feinen weiteren Theaterprojecten — und dann insbefondere bei feinem zweiten Dresdener-Theater durch das claffifch-vornehme Exedra-Motiv zu erreichen fuchte. Davon fpäter mehr. Was man übrigens trotz der reinen Baufchönheit des Arcaden-Umfchluffes an der Vorderfeite noch vermiffen mochte — eben jenes Façadenbild — dies wurde von dem Architekten an den feitlichen Fronten der Flügel durch Höherführung und impofanten Giebelabfchlufs der mittleren Partie eingebracht. Die beiden monumentalen Seitenfaçaden mit dem plaftifchen Schmuck der bedeutfamen Giebelgruppen von Rietfchel verdoppelten dort gleichfam den Eindruck, welchen der hochedle Giebel über dem vorderen Proftylos des Schinkel'fchen Theaters in Berlin einheitlich darbot.

An fich war aber die glänzende, formale Einführung des römifchen Arcadenfyftems in die Aufsenarchitektur, wie diefelbe Semper zum erften Mal fo wieder gelang, ein genialer Meiftergriff und ein unfchätzbarer Gewinn für die ganze moderne Baukunft. Die untere Bogenhalle öffnete fich — der antiken Theater-Anordnung fich nähernd — zwar nicht allfeitig, aber doch an drei Stellen zu Eingangspforten mit vorgelegten Treppen; das obere Gefchofs war ein umlaufender Gang, dem der Architekt die Beftimmung des Foyers gab. Die fchöne Spannung der Bogen, das glückliche Verhältnifs derfelben zu den fchlanken Säulen (unten der dorifchen, oben der ionifchen Ordnung) find mit voller eurhythmifcher Empfindung gegeneinander abgewogen; und ftreng edel und haltungsvoll baute fich darüber — hinter einer Baluftrade zurücktretend — das gefchloffene Obergefchofs mit feinen Sgraffito-Feldern und

abtheilenden Pilaſtern auf, ganz oben zuletzt die Attica mit den feinen antikiſirenden Akroterien. Auch dies war ein entſcheidendes Moment für die eigenartige Geſammtwirkung des Baues, daſs das oberſte Stockwerk mit der flachen Pilaſterordnung, welches im Auſsenbau des römiſchen Theaters und Amphitheaters unmittelbar über den Arcadengeſchoſsen aufſteigt, hier durch jene Rückſchiebung als ſelbſtändiges Baumotiv zur Geltung kommt.

Der Zuſchauerraum war mit feinem Stylgefühl behandelt. Für die Logen-Architektur erfand Semper, der weder auf Rococo-Zierrath, noch auf andere decorative Hilfsformen eingehen wollte, ein originelles und geſchmackvolles Motiv: baldachinartige Halbkuppelchen, die ſich rings umſchlieſsend über den als Niſchen gedachten Logen wölbten, während fein ausgeſchnittene Scheidewände die Vermittlung mit der vortretenden Brüſtung bildeten. Das Proſcenium war mit korinthiſchen Doppelſäulen eingefaſst; die Decke mit ihrer concentriſchen Feldereintheilung zeigte ein decoratives Verſtändniſs, das weit über die anderen Leiſtungen jener Epoche hinausgeht. Eine zarte, der Frührenaiſſance ſich anſchlieſsende Formengebung beſtimmte die Haltung der Innen-Architektur des Theaterſaales.

Nebenher darf darauf hingewieſen ſein, daſs ein vereinfachtes, aber anſprechend wirkendes Nachbild dieſes leider dem Brandſchickſal anheimgefallenen Meiſterbaues uns in dem kleineren Hoftheater von Altenburg (von Profeſſor Gieſe in Dresden, einem Schüler von Semper und Nicolai) erhalten geblieben iſt.



D. Das grofsherzogliche Hoftheater in Carlsruhe, erbaut von Heinrich Hübfch (nach 1851).

(Siehe: »Bauwerke von Dr. Heinrich Hübfch.« 3. Heft.)

SCHEINBAR unvermittelt und dennoch in einem gewiffen Zufammenhange, ftellt fich der genannte Bau in die Reihe, die wir hier zu betrachten haben. In ftyliftifcher Beziehung erfcheint er zunächft befremdlich. »Ein Schaufpielhaus mufs durchaus an ein römifches Theater erinnern, wenn es Charakter haben foll. Ein gothifches Theater ift unkenntlich. Kirchen im altdeutfchen oder felbft im Renaiffanceftyl des fechzehnten Jahrhunderts haben für uns nichts Kirchliches. Auf diefem Standpunkt ftehen wie einmal.« So fagt Semper in dem Erläuterungsberichte zu feinem Concurrenzprojecte für die Nicolaikirche in Hamburg (Romberg's Bauzeitung, Jahrgang 1846). Nicht lange darauf projectirte Hübfch das Theater für Carlsruhe in einem von ihm zurechtgeftellten neuromanifchen Styl: und faft follte man glauben, dafs ein Theatergebäude diefer Stylart ebenfo »unkenntlich« fein müfste, als ein gothifches. Gleichwohl knüpft im Übrigen die Hauptdispofition des Baues — wenn auch mit einer gewiffen Nüchternheit — an die Semper'fchen Prämiffen an.

Beachtenswerth ift dies, dafs hier bereits der Zufchauerraum von der Bühne durch eine über die vordere Bedachung hinaufreichende Feuermauer getrennt erfcheint. Das Weitere zum Verftändnifs mag uns der Architekt felbft fagen.

»Was die allgemeine architektonifche Anordnung betrifft, fo war im Äufsern zunächft ein möglichftes Zurückweichen der höheren Theile des Baues hinter die Vorderfaçade, welche in Rückficht auf das grofsherzogliche Refidenzfchlofs in nur mäfsigen Dimenfionen aufgeführt werden konnte, geboten; zugleich aber fuchte der Architekt auch von Aufsen den Bau zu charakterifiren, indem er den für die Bühne erforderlichen Hochbau, fowie die den Zufchauerraum umfchliefsende Rotunde getrennt dem Auge darftellte, während die für die Bühne und das Publicum weiter nöthigen Räume fich nach ihren verfchiedenen Erforderniffen um diefe Hauptmaffen gruppiren.«

So erläutert H. Hübfch in wenigen Worten fein Bauwerk. Er bekennt fich denn gleichfalls — nicht ohne Nachdruck — zu der charakterifirenden Tendenz des Theaterbaues.

Jene niedrigere, geradlinige Vorderfaçade, die er dem Halbrund des Zufchauerraumes vorlegte ift ein felbftändiger Aufbau in zwei Gefchofsen: im Erdgefchofs öffnet fich eine Pfeilerhalle mit Rundbogen, darüber erhebt fich eine Loggia von gekuppelten Säulen mit Stichbogen. Vier Lifenen bilden unten und oben die gliedernden Abtheilungen, fo dafs in der Mitte drei Arcaden in eine Gruppe zufammentreten, und je zwei an den Seiten. Über dem Mitteltheil fteigt ein Giebel an mit dem üblichen figuralen Schmuck.

Hinter diefem Entrée baut fich dann das Halbrund des Zufchauerhaufes in die Höhe: oben umher in alternirender Folge Fenfter und Nifchen für Bildwerk, zuletzt als Abfchlufs ein vorkragendes Confolengefims mit einer Baluftrade darüber. Der nur ganz mäffig überragende Bühnenbau ift durch Abtreppung der oberen Giebelneigen hervorgehoben.

Von dem ftyliftifchen Zufchnitt diefes Theatergebäudes war bereits die Rede. Dasfelbe theilt das Schickfal jeder blofs lehrhaften und experimentalen Stylweife: die Formengebung ift theils zaghaft, theils trocken, es geht ihr die eigentliche Ausdrucksfähigkeit ab. Das Bau-Ideal und Prototyp Hübfch's war die altchriftliche Bafilica und dann die romanifche Lifenenfaçade; zwischen diesem allergeiftlichen Styl und einem architektonifchen Weltkind, wie dem Theater, liegt wohl eine fchwer auszufüllende Kluft.

Zwar bemühte fich Hübfch mit grundfätzlichem Eifer, eine neue Redaction des Romanismus für jeglichen Gebrauch zu beforgen; er follte nicht allein für Kirchen, fondern auch für Villen, Cafino's, Gartencolonnaden, Trinkhallen in einem Curort und fchliefslich auch für ein Schaufpielhaus wohl oder minder gut paffen. Über diefen Compromiffen konnte jedoch fein neu conftruirter Rundbogenftyl weder zu echter und gerechter Kirchlichkeit, noch zu unbefangener Weltlichkeit gelangen.

In Bezug auf die Hauptdispofition weift jedoch das Theater von Carlsruhe gewiffe werthvolle Baugedanken auf. Es ift dies einmal die Trennung des Zufchauerhaufes vom Bühnenraum (die allerdings fchon früher, zum Beifpiel am Theater von Marfeille und befonders am Teatro Carlo Felice zu Genua auftritt) — dann der gradlinige Vorbau, welcher der Abrundung des erfteren mit Bedacht vorangeftellt wurde. Die Intention ift eine richtige. Die Façaden-Idee kommt zu ihrem Recht, ohne dafs der Baucharakteriftik Abbruch gefchieht. Leider ift die ftyliftfch formale Löfung, wie wir fahen, weniger befriedigend.

E. Project für ein Theater in Rio de Janeiro von Gottfried Semper.

Grundrifs, Längenfchnitt und Façade: Aquarell. Zur Schau geftellt von Herrn Manfred Semper auf der internationalen Ausftellung für Mufik und Theaterwefen: Wien 1892. Abtheilung X. (Siehe Fachkatalog für deutfches Drama und Theater S. 299.)

NACH dem Dresdener Meifterbau kam für Semper eine lange theaterlofe Zeit. In die erfte Hälfte feines Züricher Aufenthaltes fällt allerdings ein fehr bedeutfamer Entwurf diefer Art, der jedoch nicht zur Ausführung kam — jener zu dem kaiferlichen Hoftheater in Rio de Janeiro. Der Grundrifs ftimmt im Wefentlichen mit dem des erften Dresdener Theaters überein. Der Zufchauerraum kommt gleichfalls in dem äufseren Halbkreis zum Ausdruck; die Seitenflügel find wohl höher, gliedern fich aber mit den Treppen beiläufig ebenfo an. Die Umfaffungsmauer des Zufchauerraumes wächft wie dort über den umgelegten Foyerbau hinaus, hat aber aufserdem eine originelle Zuthat: die Lifenen, welche das Obergefchofs — wie in Dresden — abtheilen, fteigen über das Hauptgefims als freie Pfeiler hinan, zu denen nach aufsen emporgehobene Strebebogen rings vom Dach hinübergreifen. Es follen dies Widerlager für ein das letztere ftützendes Eifengerüft fein; doch das conftructive Bedürfnifs war wohl nicht allein entfcheidend, es ging auch die Abficht mit, dem Bau nach obenhin eine eigenthümliche Phyfiognomie zu geben. Der fremde, exotifche Schauplatz, für welchen diefes Theater geplant war, infpirirte den Architekten ohne Zweifel zur Anwendung exceptioneller, ja feltfamer Formen.

Zwei neue entfcheidende Motive kommen aber vor allem in diefem geiftreichen Entwurfe hinzu: einmal hebt fich das Bühnenhaus, das fich in dem erften Dresdener Theater noch mit dem Zufchauerraum unter einem gemeinfamen Dach befand, zu einem befonderen Giebelbau ausgebildet, über die anderen Theile des Gefammtbaues hinaus; dann ift das Halbrund nach vorn durch ein Schmuckmotiv von glänzender Wirkung zufammengefafst: eine Exedra oder erhöhte Prachtnifche mit Giebel, kuppelförmigem Auffatz und einer Quadriga darauf.

Das erftere Motiv — das Hinaufbauen des Bühnenraumes, die Verfelbftändigung desfelben zu einem eigenen, auch äufserlich charakterifirten Haus innerhalb der Gefammtanlage — bleibt fortan entfcheidend für die Organifation des Theaterbaues; die andere neugewonnene Form der vorangefetzten Exedra hatte zunächft nur bauäfthetifchen Werth, war aber ebenfalls ein genialer Griff.

Diefe wohlftylifirte Nifche ift gleichfam der Ringftein in dem grofsen Reif der Arcaden-Umfaffung, zugleich die denkbarfte Concentration des Façadenbildes, welche in entgegengefetztem Cirkeleinfatz, nach innen gefchwungen, die grofse Curve des Vorderbaues in der Mitte eindrucksvoll fchliefst.

Der Urfprung diefer höchft vornehmen Form ift — freilich in anderer Anwendung — auf den grofsen Hauptmeifter der italienifchen Hochrenaiffance zurückzuführen. Bramante fchlofs die von ihm entworfene, mächtige Hofanlage des Vaticans (den Cortile del Belvedere mit dem Giardino della Pigna),

die den päpftlichen Palaft mit dem circa 400 Schritte entfernten Belvedere verbinden follte, nach rückwärts durch die wohlbekannte coloffale Nifche und Halbkuppel ab, über welcher fich als verkleinertes Spielmotiv ein halbrunder Säulengang mit tempelartigen, gegiebelten Fronten hinzieht. An diefer Stelle wirkt die ganz frei hingeftellte, hoch aufragende Apfis durchaus als Profpectbau, als Schlufsdecoration; fie könnte aber, wie Jacob Burckhardt fehr fein in feinem »Cicerone« bemerkt, ebenfo »der feierlichfte Eingang zu einem neuen Baue fein«. In dem oben befprochenen Project von Semper ift jene grofse Form als ein folcher feftlicher Eingang des Baues aufgefafst; und der Architekt hat den fruchtbaren architektonifchen Gedanken in Vormerk behalten, nachdem er feinen Entwurf doch wieder in die Mappe zurücklegen mufste. (Beiläufig bemerkt, haben wir in Wien das Façadenmotiv der Prachtnifche auch an dem Ringtheater unfeligen Andenkens verwendet gefehen, allerdings in mehr willkürlich decorativer Einfügung.)

Semper hat es bei dem Theaterproject für Rio de Janeiro auch auf Bereicherung des Eindrucks durch die Mittel der Gartenkunft abgefehen. Er entwarf nach vornhin freie dorifche Säulenhallen, welche Raum für einen zu bepflanzenden Vorhof boten; fie follten das Halbrund des Zufchauerraumes im Viereck abfchliefsen und dabei malerifche Durchblicke für die Anpflanzung von aufsen her gewähren. Vornehmlich war durch diefe flankirenden Colonnaden eine finnreiche Abrechnung mit der geraden Linie für die Vorderanficht gewonnen. In die Zwickelräume follten Fontainen geftellt werden, die hinter den Intercolumnien und inmitten tropifcher Pflanzengruppen ohne Zweifel glücklich gewirkt hätten.

F. Entwurf zu dem Feftfpiel-Theater für München von Gottfried Semper.

Bühnenfeftfpielhaus für München, entworfen im Auftrage König Ludwigs II. von Bayern: Holzmodell. Grundrifs des Erdgefchoffes, Querdurchfchnitt, Aufrifs der Hauptfaçade, Aufrifs der Brücke über die Ifar: Tufchzeichnungen. Details der Seitenfaçade: Aquarell. — Ausgeftellt von der Adminiftration des Vermögens Seiner Majeftät des Königs Otto von Bayern in der »Internationalen Ausftellung für Mufik und Theaterwefen«, Wien 1892. (Siehe Fachkatalog für deutfches Drama und Theater, Seite 247.)

EINEN fehr wichtigen Wendepunkt in der von uns bisher verfolgten Geftaltung und Weitergeftaltung desfelben Stammtypus des Theaterbaues, der fich wohl ftufenweife klärte, bereicherte und modificirte, ohne aber noch aus feiner Haupt-Configuration auszuweichen, bezeichnet jetzt ein neues, abermals unausgeführt gebliebenes Project: jenes zu dem »Bühnenfeftfpielhaus« für München, in welches zunächft das Mufikdrama Richard Wagners feinen pomphaften Einzug halten follte. Es kam nicht dazu. Die heftige Oppofition, die diefen Abfichten in München entgegentrat, verleidete Wagners fürftlichem Freunde, König Ludwig II., die Ausführung des Unternehmens. Aber jener Entwurf gab gewiffe neue Bau-Ideen an zwei wirklich ausgeführte Theater von höchftem architektonifchen Range ab: nämlich an das gegenwärtige Hoftheater in Dresden und insbefondere an unfer Wiener Hofburgtheater. Zwar bezieht fich das von dort Herübergenommene nicht auf die innere Kerngeftalt der Anlage, die dem Projecte des Bühnenfeftfpielhaufes fpecififch eigen war, fondern nur auf eine abermalige Umbildung des Aufsenbaues, wozu die Münchener Difpofition eine weiter hinaus wirkende Anregung gab.

Für feine neue Kunftform des Mufikdramas verlangte Richard Wagner auch das Gehäufe eines eigenen, neuen Theaters: ein neu conftruirtes Bühnenhaus und ebenfo einen ganz eigenartig angelegten Zufchauerraum. Gottfried Semper hat in dem Münchener Project jene Poftulate des Dichtercomponiften noch in eine wohlangeordnete, bauliche Faffung gebracht, er hat fie nach architektonifchen Principien kunftgerecht redigirt. Sobald jedoch R. Wagner in Bayreuth als felbftändiger Bauherr auftrat, liefs er fich dort von einem gefügigen Architekten, Namens Brückwald, fein eigenftes, rein perfönliches Theater aufbauen, geradezu mit einer gewaltthätigen Tendenz gegen jede normale Baudifpofition. Einerseits geftand er wohl zu, »fein Bühnenweih-Feftfpielhaus auf dem lieblichen Hügel bei Bayreuth« fei nur ein Nothbau, mit völliger Verzichtleiftung auf die hergebrachte, ohnehin »unoriginale«



Das projectirte Feſtſpieltheater für München. Zeichnung von R. Bernt

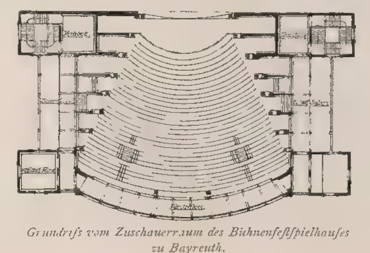
Ornamentik der Renaiſſance und des Rococo; andererſeits betonte er aber umſo nachdrücklicher, daſs dieſes Gebäude — ſo nackt und ſchmucklos es daſtehe — trotzdem, ja gerade darum die deutlichſte Aufſtellung des Problems repräſentire, und uns gewiſſermaſsen handgreiflich darüber belehre, »was unter einem Theatergebäude zu verſtehen ſei, wenn es auch äuſserlich ausdrücken ſoll welchem Zwecke es zu entſprechen habe«. Ja noch mehr: der Meiſter hoffte geradezu, damit »zur Auffindung eines deutſchen Bauſtyles hingeleitet zu haben, der ſich gewiſs nicht unwürdig zunächſt an einem durch das Drama geweihten Bauwerke in ſeiner rechten Eigenthümlichkeit zeigen könne.«

Wir laſſen es hier dahingeſtellt ſein, was man von der kühnen Behauptung Richard Wagner's zu halten habe, »daſs ſelbſt die Baukunſt durch den Geiſt der Muſik, aus welchem ſich ſein Hauptwerk, wie die Stätte der Verwirklichung desſelben entwarf, zu einer neuen Bedeutung geführt werden dürfte«, und daſs demnach von der ſogenannten Zukunftsmuſik her auch die entſcheidende Anregung für eine Zukunftsarchitektur zu erwarten ſei. — Für unſeren Zweck genügt es völlig, aus der Feſtrede des Meiſters an die »Freunde und werthen Gönner« zur Grundſteinlegung in Bayreuth vom 22. Mai 1872 (»Geſammelte Schriften« IX. Band, Seite 388—408) nur jene Stellen beſonders hervorzuheben, die auf das Münchener Feſttheaterproject unmittelbaren Bezug haben.

In München ſowohl, wie ſpäter in Bayreuth greift Richard Wagner auf die »zuerſt von ihm gefühlte Nöthigung« zurück, »den techniſchen Herd der Muſik, das Orcheſter, unſichtbar zu machen; denn aus dieſer einen Nöthigung müſſe allmälig die gänzliche Umgeſtaltung unſeres neu-europäiſchen (!) Theaters hervorgehen.« Jedem dränge es ſich doch auf, wie widerwärtig der Kunſtgenuſs durch »die leidige Sichtbarkeit des techniſchen Apparates der Tonhervorbringung« geſtört werde. »Das Orcheſter war demnach, ohne es zu verdecken, in eine ſolche Tiefe zu legen, daſs der Zuſchauer über

daſſelbe hinweg unmittelbar auf die Bühne blickte. Hiermit war ſofort entſchieden, daſs die Plätze der Zuſchauer nur in einer gleichmäſsig aufſteigenden Reihe von Sitzen beſtehen konnten, deren ſchlieſsliche Höhe einzig durch die Möglichkeit, von hier aus das ſceniſche Bild noch deutlich wahrnehmen zu können, ſeine Beſtimmung erhalten muſste. Das ganze Syſtem unſerer Logenränge war daher ausgeſchloſſen, weil von ihrer ſogleich an den Seitenwänden beginnenden Erhöhung aus der Einblick in das Orcheſter nicht zu verſperren geweſen wäre. Somit gewann die Aufſtellung jener Sitzreihen den Charakter der Anordnung des antiken Amphitheaters; nur konnte von einer wirklichen Ausführung der nach beiden Seiten weit ſich vorſtreckenden Form des Amphitheaters, wodurch es zu einem ſogar überſchrittenen Halbkreiſe ward, nicht die Rede ſein, weil nicht mehr der von ihm groſsentheils umſchloſſene Chor in der Orcheſtra, ſondern die, den griechiſchen Zuſchauern nur in einer hervorſpringenden Fläche gezeigte, von uns aber in ihrer vollen Tiefe benützte Scene das zur deutlichen Überſicht ſich darbietende Object ausmacht.«

»Demnach waren wir« — ſo fährt R. Wagner in ſeinen Auseinanderſetzungen fort »gänzlich den Geſetzen der Perſpective unterworfen, welchen gemäſs die Reihen der Sitze ſich mit dem Anſteigen erweitern konnten, ſtets aber die gerade Richtung nach der Scene gewähren muſsten. Von dieſer aus hatte nun das Proſcenium alle weitere Anordnung zu beſtimmen: der eigentliche Rahmen des Bühnenbildes wurde nothwendig zum maſsgebenden Ausgangspunkte derſelben. Meine Forderung der Unſichtbarmachung des Orcheſters gab dem Genie des berühmten Architekten, mit dem es mir vergönnt war, zuerſt darüber zu verhandeln« (hier iſt Semper gemeint), »ſofort die Beſtimmung des hieraus, zwiſchen dem Proſcenium und den Sitzreihen des Publicums entſtehenden leeren Zwiſchenraumes ein: wir nannten ihn den »myſtiſchen Abgrund«, weil er die Realität von der Idealität zu trennen habe; und der Meiſter ſchloſs ihn nach vorn durch ein erweitertes, zweites Proſcenium ab, aus deſſen Wirkung in ſeinem Verhältniſs zu dem dahinterliegenden engeren Proſcenium er ſich alsbald die wundervolle Täuſchung eines ſcheinbaren Fernerrückens der eigentlichen Scene zu verſprechen hatte, welche darin beſteht, daſs der Zuſchauer den ſceniſchen Vorgang ſich weit entrückt wähnt, ihn nun aber doch mit der Deutlichkeit der wirklichen Nähe wahrnimmt. . . . .«



Grundriſs vom Zuſchauerraum des Bühnenfeſtſpielhauſes zu Bayreuth.

Im Grunde conſtruirte ſich Richard Wagner das Innere ſeines Theaters von einem negativen Ausgangspunkt: von dem Orcheſter aus, das man nicht ſehen ſoll; dann erwägt er die Bedingungen des Scenenbildes, das man in erdenklichſter Weiſe gut ſehen ſoll; und beides führt ihn zunächſt zu der Forderung einer gänzlichen Umgeſtaltung des Zuſchauerraumes. Semper ging in München auf dieſe Intentionen ein und intereſſirte ſich ſogar als Architekt für dieſelben, obgleich es ſich da um eine aparte, ganz auſser der normalen Reihe liegende Bauaufgabe handelte.

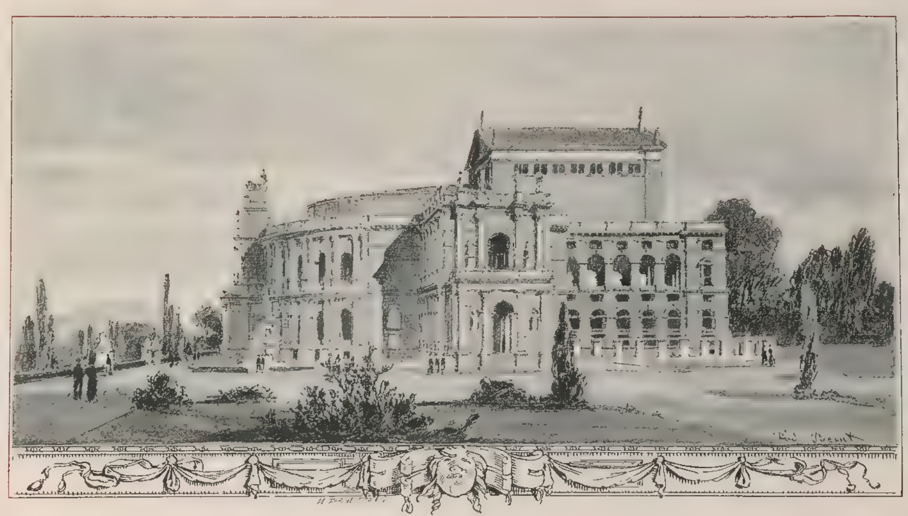
»Eine Schwierigkeit entſtand nur« — ſo bemerkt Wagner weiter — »in Betreff der den Seitenwänden des Zuſchauerraumes zu gebenden Bedeutung: da ſie durch keine Logenränge mehr unterbrochen waren, boten ſie kahle Flächen, welche mit den aufſteigenden Reihen der Sitzplätze in keine ſinnige Übereinſtimmung zu bringen waren. Der berühmte Architekt, welchem zuerſt die Aufgabe zuertheilt war, das Theater im Sinne einer monumentalen Ausführung« (eben für München) »zu entwerfen, wuſste ſich hier durch die Anwendung aller Hilfsmittel der architektoniſchen Ornamentik im edelſten Renaiſſanceſtyl ſo vorzüglich zu helfen, daſs uns die Flächen verſchwanden und ſich in eine feſſelnde Augenweide verwandelten.« — Soweit lieſsen wir uns das Münchener Theaterproject von Richard Wagner ſelbſt erklären. Wie wir ſehen, betrachtet er ſich hier ſchon, nicht erſt in Bayreuth, als

den eigentlichen Baufchöpfer, er bemerkt nur beiläufig den Architekten in feiner Nähe, der doch thatfächlich zu bauen hat, und begrüfst denfelben mit einigen verbindlichen Complimenten. »Es ift das Wefen des deutfchen Geiftes, dafs er von innen baut« — fo lefen wir ja in feiner Bayreuther Feftrede.

Der Grundplan des Münchener Feftheaters weicht denn wefentlich von der herkömmlichen Anlage ab. Der Zufchauerraum hat gerade Seitenwände, und fchwingt fich nach hinten zu einem Segment von mäfsiger Krümmung aus. Die fonft üblichen Ränge des Auditoriums werden durch die in Segmentform niederfteigenden Sitzreihen des Amphitheaters nach Wagners Angabe erfetzt; nur obenan, auf der Höhe des Stufenbaues, hätte die Fürftenloge (etwa mit einigen Nebenlogen) inmitten einer Colonnade ihre Stelle finden follen. Die Wandungen zu beiden Seiten find ebenfalls durch Säulenftellungen belebt, welche zugleich den Zugang zu den Sitzftufen zu vermitteln haben.

Durch diefe innere Anlage ift auch die veränderte Compofition des Aufsenbaues bedingt. Zum erften Male umfafste hier Semper fein Theater nach vorn ftatt des Halbkreifes mit einem Bogenftück, das den Abfchnitt eines weit über den Grundrifs des Baues hinausgreifenden Kreifes bildet; ebenfo ladet zuerft diefer Bogen aus den fcharfen Ecken eines Baukörpers aus, der fonft beiderfeits geradlinig verläuft. Diefe Brüche und Ecken hat das pfeudo-antike Theatron Richard Wagners in die bis dahin confequent eingehaltene Baudispofition Sempers gebracht; aber er behielt die fo eingreifende Umbildung (wie wir fehen werden) auch weiter bei, als jener Anlafs nicht mehr vorhanden war — das heifst: als er nicht mehr für Wagner zu bauen hatte und abermals zu der traditionellen Form des Theaterfaales fich zurückwandte. In dem Münchener Project war er jedoch feinem Princip, dafs jeder Bau fein Inneres auch in der Aufsenform ausdrücken foll — allerdings unter veränderten Vorausfetzungen — noch durchaus treu geblieben; die Façade in Segmentform war dort eben auch die völlig entfprechende, genau fich anfchmiegende Schale für das Amphitheater-Segment im Innern. Das Obergefchofs des Zufchauerraumes erfcheint im Modell fehr niedrig; hinter ihm erhebt fich — in anfehnlicher Höhe — das gegiebelte Bühnenhaus. Zweiftöckige Arcaden legen fich vor den bogenförmigen Mittelbau; unten mit doppelten Ruftikpilaftern für die Parterrehalle, oben mit gekuppelten Halbfäulen für das Foyergefchofs. Nach demfelben Syftem find auch die weitgeftreckten Flügelbauten, und ebenfo die Rückfeite des Bühnenhaufes behandelt. Ein neuer Eindruck wird eben durch die bedeutende Längenentwicklung der Flügel bewirkt, welche Säle neben den Treppen enthalten follten; an den Façaden der Schmalfeiten wären die Unterfahrten vorgelegt worden.

Die dem Entwurf für Rio de Janeiro entftammende Exedra tritt hier wieder mit glücklicher Wirkung als bindende, centrale Schmuckform auf. Die vollere, wohl auch derbere Formenbehandlung im Sinne der fpäteren Hochrenaiffance, welcher fich Semper feit dem Bau des Polytechnicums in Zürich immer entfchiedener zuwandte, kündigt fich auch in dem Münchener Modell durch die refolute Quader-Boffirung des Erdgefchofses, wie durch die Verftärkung des Baueffectes mittels der Doppelftellung der Pilafter und Säulen an. Die feinere wie auch ftrengere, römifch antikifirende Phyfiognomie feiner früheren Theateranlagen für Dresden wie für Rio de Janeiro hat fich hier völlig in ein malerifches Renaiffancebild umgewandelt. Auch in diefer Beziehung präfentirt fich das Münchener Modell als etwas Neues, mit Bedeutung Überrafchendes. Die für den Bau beantragte Stellung hat den Architekten offenbar zu der früher charakterifirten Planentwicklung, wie auch zu der ftyliftifchen Umftimmung des Formenaccords, von welcher eben die Rede ift, in entfcheidender Weife angeregt. Das Feftheater follte ein Profpectbau werden, der von der Höhe des Gafteig und inmitten feiner Anpflanzungen nach der Richtung der mit der Maximiliansftrafse parallel laufenden Hofgartengaffe gegen die Stadt hinab pittoresk zu wirken vermöchte. Eine Bauanlage, von welcher man diefe Wirkung erwartete, mufste fich wie eine monumentale Decorationswand ausbreiten, um fo den Profpectabfchlufs zu füllen. Wir können uns dies nach der Analogie des freilich viel höher liegenden, luftig durchbrochenen Arcadenbaues der Gloriette des Schlofsgartens von Schönbrunn gut verdeutlichen.



Seitenanſicht des projectirten Münchener Feſtſpieltheaters (nach dem Modelle). Zeichnung von R. Bernt.

Semper verſtand ſich ſehr wohl auf die Zuſammenſtimmung eines Baues mit ſeiner Umgebung und ebenſo auf die Styliſirung der letzteren zu Gunſten des architektoniſchen Eindrucks. Das Münchener Feſttheater hätte ſich vortrefflich von den Baumgruppen der Gaſteiger Promenade abgehoben; eine in ihrem ſchönen Bogenſchwung an die Arnobrücken in Florenz gemahnende Brücke über die Iſar ſehen wir auf dem Plan direct auf die mittlere Axe der Façade gerichtet. Eine breite Freitreppen-Anlage ſollte abſatzweiſe zu den Pforten des Theaters hinanführen, ſanft anſteigende Terraſſen mit Blumenbeeten und Fontainen beiderſeits die Vorbereitung zu dem edlen Bauwerk bilden.

Es mag für München zu bedauern ſein, daſs es zu dem einen Proſpectbau des Maximilianeums, den es ſchon früher beſaſs, dieſen zweiten, architektoniſch bedeutenderen ſich entgehen lieſs. Was jedoch an dieſem Project architektoniſch übertragungsfähig war, ſollte bald — wie ſchon bemerkt wurde — anderswo zu wirkungsreicher Verwendung gelangen.

In unmittelbarem Anſchluſs an das äuſsere Baubild, wie daſſelbe das Münchener Modell zeigt, geſchah dies in Wien — mit weitergehenden Modificationen bei dem neuen Theaterbau in Dresden.

Höchſt intereſſant erſcheint hiebei der Proceſs, welchen der aus der früheren Bahn getretene Baugedanke durchzumachen hatte.

Die Urſache der ganzen veränderten Anlage — die innere Theatereinrichtung nach der Vorſchrift Wagners — fällt fortan weg, aber die Wirkung, das architektoniſche Ergebniſs für den Auſsenbau wird beibehalten. Dafür liegt die Erklärung nahe genug. Der Architekt zieht zuletzt ſeine eigenen Folgerungen für ſich ab, wenn er anfangs ſich auch in den Dienſt einer fremden Idee ſtellte; er ſinnt ſchlieſslich nach, was für den ſpecifiſch künſtleriſchen Eindruck in ſeinem Sinn ſich dabei gewinnen läſst. Semper hätte, als Architekt frei und ſelbſtſtändig vorgehend, ſeinen eigenſten Principien zufolge, kaum je daran gedacht, ſeine Theater anders, als im Halbrund abzuſchlieſsen. Nun fand er ſich, um Richard Wagners Theater-Idee herauszubauen und ſie auch äuſserlich zum Ausdruck zu bringen, in dem Münchener Project zuerſt zu der Segmentform veranlaſst. Als er aber dann — wieder als Architekt — das Reſultat beſah und prüfte, zeigte es ſich, daſs auf dieſem Wege ein ſehr originelles bauliches

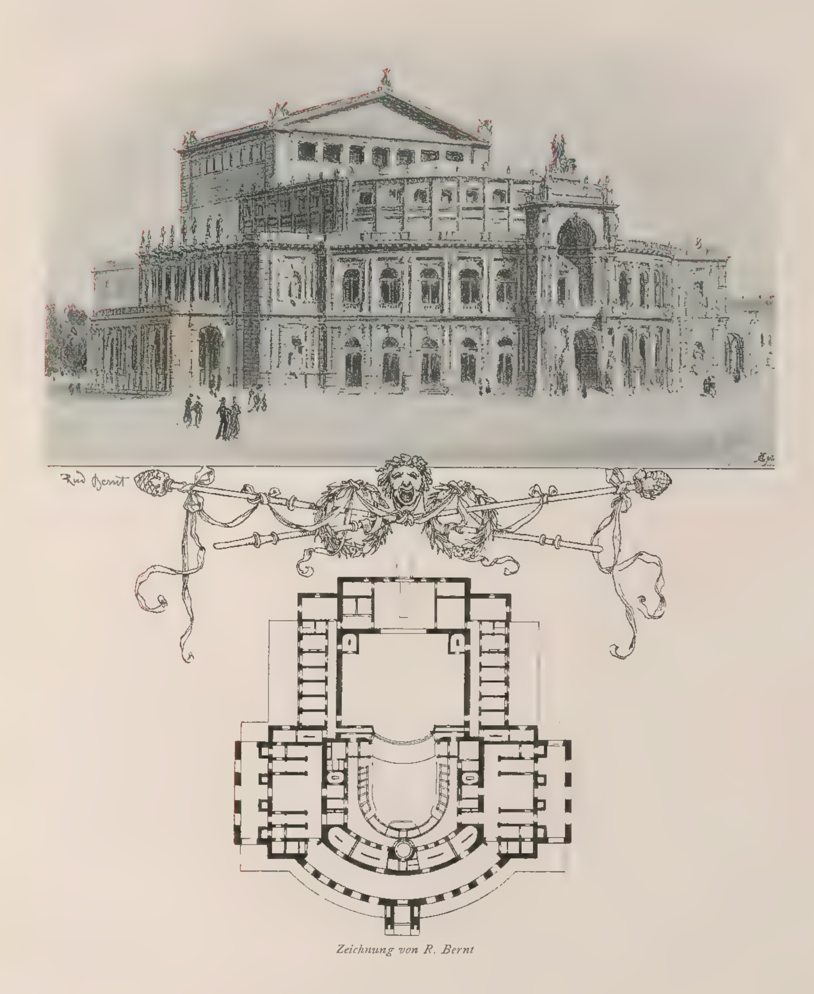
Aufsenbild, eine neue Façadenlöfung von überrafchend günftigem Eindruck gewonnen worden fei: die Flügel, die früher weit nach rückwärts ftanden, rückten jetzt unmittelbar an den kürzeren Flachbogen heran, und konnten fo in die Frontanficht entfcheidend hereinwirken, ja ihr Bild in glücklichfter Weife vervollftändigen. Diefes architektonifche Ergebnifs war an fich werthvoll, ganz abgefehen davon, auf welche Art es angeregt, wie es urfprünglich motivirt war. Auch wenn diefe Motivirung wegfiel, wenn man aus dem Innern die Wagner'fche Theatereinrichtung herausnahm und den herkömmlichen Saal mit feinen Logengefchofsen reftituirte, empfahl fich jene Aufsengeftalt durchaus in ihrer äfthetifch-formalen Wirkung, und ebenfo nach gewiffen praktifchen Rückfichten hin.

Doch wie ftand es jetzt um den früher fo nachdrücklich betonten Grundfatz: »Die äufsere Erfcheinung des Gebäudes fei ftets von deffen nothwendiger innerer Gliederung abhängig zu halten?« Stimmt das Gehäufe und fein Inhalt noch fo genau wie vorher zufammen? Dies kann man nicht mehr unbedingt gelten lassen. Überdies ergibt fich zwifchen zwei Curven von fo verfchiedenen Halbmeffern, wie dem äufseren Bogenftück und dem inneren Halbrund in dem Zug der Grundlinien wohl eine nicht mindere Differenz als zwifchen dem Halbrund des Saales und der geradlinigen Front — und todte Zwickel, bedeutungslofe Bau-Abfchnitzel ftellen fich in dem einen und dem anderen Falle ein. Aber zuletzt erfchien es als rathfam, fich über diefe principiellen Bedenken hinwegzufetzen; ohnehin wurde der Forderung der Baucharakteriftik in einer anderen Beziehung, nämlich in der fcharfen Sonderung und Abftufung der Bautheile nach oben hin um fo mehr wieder Rechnung getragen.

Es ift wiederholt bemerkt worden, unfer Hofburgtheater fei in feiner äufseren Ausgeftaltung der nächfte Abkömmling der Bau-Idee des Münchener Modells, freilich in einer bereicherten Prachtausgabe derfelben. »Das Hofburgtheater erinnerte nach der erften Skizze in der Grundrifsform lebhaft an das Münchener Fefttheater,« fo fagt Lipfius in feiner bereits citirten Abhandlung (pag. 95), und auch Ranzoni conftatirt dasfelbe in der Einleitung zu der Publication: Das k. k. Hofburgtheater in Photographien und Lichtdrucken von J. Löwy (Verlag von V. A. Heck in Wien 1890): »Um über den Antheil Sempers an diefem Prachtbau klar zu werden, hat man nur fein Dresdener Theater und feinen aller Welt bei der jüngften internationalen Kunftausftellung in München bekannt gewordenen Plan für das Münchener Feftthеater mit unferem Burgtheater zu vergleichen.«

Die Annahme liegt wohl nahe genug, dafs die beiden, für die Entwerfung und Ausführung der grofs geplanten Wiener Hofbauten zufammengetretenen Architekten: Gottfried Semper und Karl Freiherr von Hafenauer in der Anficht fich verftändigten, die wirkfamen, malerifchen Eigenfchaften des für die Gafteiger Höhe, jenfeits der Ifar concipirten Façadenbildes würden fich mit gewiffen Veränderungen auch auf dem flachen Boden der Ringftrafse, in der Gegenüberftellung zu der mächtig anfteigenden, in pittoresken Thurmbildungen fich aufgipfelnden Frontfeite des Rathhaufes ebenfo zuverläffig bewähren und bei fo umgewandelter Scenerie zwar anders, aber nicht minder eindrucksvoll zur Geltung kommen. Wohl war Semper — allerdings in fehr eingreifender Weife — nur an den vorbereitenden Planarbeiten und Detailzeichnungen für das neue Burgtheater unmittelbar betheiligt. Nach feinem Rücktritt ging die Aufgabe der weiteren baulichen Durchführung allein in die Hände des Oberbauraths Karl von Hafenauer über; er war nun in der Lage, dem Bau durchgängig das Gepräge feiner eigenen architektonifchen Gefchmacksrichtung und individuellen Formengebung zu verleihen.





Zeichnung von R. Bernt

G. Das neue Hoftheater zu Dresden.

(Entworfen von Gottfried Semper, ausgeführt und vollendet unter der Bauleitung feines Sohnes Manfred Semper; 1871—1878.)

AM 8. Februar 1870 wurde Gottfried Semper — damals noch Profeffor in Zürich — von der fächfifchen Regierung nach Dresden zum Wiederaufbau des abgebrannten Hoftheaters berufen, das wohl abermals auf dem Theaterplatz vor dem Zwinger und dem Mufeum, aber weder ganz an derfelben Stelle, noch auch in gleicher Geftalt neu erftehen follte. Die Bauarbeiten begannen am 27. März 1871; im Januar 1878 kam der Bau unter Leitung des Sohnes: Manfred Semper zum Abfchlufs.

Dieſes Theater iſt ſo recht das Schluſsergebniſs der vielerwogenen Anſchauungen und Erfahrungen des Meiſters über die architektoniſche Löſung des Theaterproblems, das in verſchiedenen Epochen ſeiner künſtleriſchen Laufbahn immer wieder an ihn herantrat.

Aus unſerem Geſichtspunkte der vergleichenden Darſtellung nimmt das neue Dresdener Theater ganz beſonders eine nähere Betrachtung in Anſpruch, da es zu unſerem neuen Burgtheater ebenſo in naher Verwandtſchaft des conſtituirenden Baugedankens ſteht (wie denn auch die Grundriſse groſse Übereinſtimmung aufweiſen) — als anderſeits nicht minder in gegenſätzlichem Verhältniſs, was die allgemeine Haltung, den Formencharakter, die architektoniſche Ausdrucksweiſe betrifft.

Semper nimmt hier zuvörderſt die ſegmentförmige Geſtaltung der Façade — welche noch in dem Münchener Feſttheaterproject durch die Erforderniſſe des Innenraumes bedingt war, es jetzt aber nicht mehr iſt — endgiltig wieder auf und macht ſie zu einem entſcheidenden Merkmal ſeines Theaterbaues in letzter Faſſung. Die Flügel mit den Veſtibülen und Logentreppen fügen ſich hier unmittelbar, ohne dazwiſchen tretende Mauerecken, an den im Segment ausladenden Mittelkörper des Baues an; ſie ſind viel kürzer, aber baukörperlich ſolider geworden, als die ſchmalen, gallerienartigen Flügel im Münchener Modell und im Wiener Bau — und treten dadurch, daſs ihre weſentliche Bedeutung wieder in die ſeitliche Façadenentwicklung gelegt iſt, in ein ähnliches Verhältniſs zu der Hauptanlage, wie im erſten Dresdener Theater. Obgleich es nun Semper bezüglich der Übereinſtimmung der Auſsenform der Façade mit der inneren Geſtaltung des Theaterſaals nicht mehr ganz genau nahm, ſo hat er es anderſeits in der zwecklich ſcharfen Sonderung von Bühnenhaus, Zuſchauerraum, Foyergürtel und Flügelbauten um ſo genauer genommen und hierin die charakteriſirende Tendenz faſt mit principiellem Eigenſinn durchgeführt. Der harmoniſch ausgeglichene Totaleindruck iſt beinahe hintangegeben an die ſtrengſte Ausgliederung der Bautheile und an die architektoniſche Veranſchaulichung ihrer Zweckbeziehung; gegenüber der edlen Anmuth des alten Theaters wird in dem neuen Bau der ſpecifiſche Architekturwerth in einem ganz anderen Sinne angeſtrebt und auch erreicht. Das gegiebelte Bühnenhaus wächſt für ſich mächtig in die Höhe wie ein Caſtell, circa 40 *m* bis zum Firſt; in ſteiler terraſſenförmiger Abſtufung fällt davor das Zuſchauerhaus — mit 25 *m* Höhe — ab, noch weit tiefer legt ſich der Foyer-Gürtelbau mit den ſeitlichen Flügeln vor, während die Exedra in der Mitte wieder mit 26 *m* bis über die Höhe des Zuſchauerhauſes emporwächſt und hinter ſich eine leere Lücke läſst; zu den Seiten und nach rückwärts gruppiren ſich weiter um den Bühnenbau die niedrigeren Garderobentracte und die Hinterbühne.[1] Der Giebel des Bühnenhauſes iſt ganz ſchmucklos, in einfachem Quadergefüge aufgemauert; eine Lyra auf dem Firſt, Greife an den Ecken bilden obenan die einzigen Zierden. In der formalen Behandlung der umkreiſenden Obermauer des Zuſchauerraumes wirkt noch eine Reminiſcenz an das frühere Dresdener Theater nach. Sie weiſt wie dort die Verticaltheilung durch ſchlanke Liſenen auf, welche, das von Conſolen geſtützte Hauptgeſims durchdringend, in Palmettenbekrönungen endigen; zwiſchen den Liſenen öffnen ſich aber diesmal, ſtatt der Sgraffitofüllungen von ehedem, hochgeſtellte quadratiſche Fenſter, die vom fünften Rang aus dem Zuſchauerraum ein mäſsiges Tageslicht zuführen. Von den antikiſirenden Akroterien in den oberen Endigungen hat ſich Semper noch in alten Tagen nicht trennen mögen, obgleich er ſchon lange von unten herauf in Renaiſſanceformen von anderer Herkunft übergegangen war.

In reicherer Pracht legt ſich denn der Segmentbau der Vorhalle und des Foyer's vor, welcher das Façadenbild beſtimmt. Rundbogige Pforten öffnen ſich im Erdgeſchoſs zwiſchen gekuppelten

[1] Nach der beiläufigen Schätzung des Augenmaſses dürfte jeder den ſo dominirenden Bühnenbau des Dresdener Theaters für höher halten, als den unſeres Burgtheaters. Thatſächlich iſt jedoch bei letzterem der Firſt des Bühnendaches um etwa 2 *m* höher; im relativen Höhenverhältniſs kommt dies aber bei dem Wiener Bau weit weniger zur Geltung, weil ſich hier die vorliegende Flachkuppel über dem Zuſchauerraum bis zu 38·70 *m* emporhebt, der vordere Segmentbau (bis zur Kante des Geſimſes) 22 *m* vom Straſsen-Niveau hinan erreicht, und der mittlere Riſalit mit der Attica und Baluſtrade darauf ſogar 27·60 *m* hoch anſteigt, alſo um gute $2^1/_2$ *m* mehr als ſelbſt das Zuſchauerhaus des Dresdener Theaters. Alle vorderen Bautheile rücken in Wien ungleich ſtärker hinauf und laſſen darum das Bühnenhaus niedriger erſcheinen, als es die Meſſung ausweist — während es in Dresden die Geſammtanlage in vollſter Entſchiedenheit beherrſcht.

dorifchen Ruftikpilaftern und ebenfo im oberen Gefchofs Arkaden zwifchen gepaarten korinthifchen Säulen. Die Kuppelung über hohen Stühlen ift ein fpäteres Renaiffancemotiv gegenüber der einfachen Säulenftellung von einem Bogen zum anderen an dem erften Dresdener Theater, die noch nahezu antik wirkte. Dem neuen Bau eigenartig ift die höchft refolute, derbe Rufticirung, mit welcher das Parterre der Façade, die Flügel und ebenfo die hintere Anlage ringsum wie umfteinert erfcheinen. Es ift dies ein Kräftigungsmittel der Bauwirkung, welches Semper fchon von feinem Dresdener Mufeum an, und weiterhin immer mehr anzuwenden liebte. Gegenüber der Zartheit feiner früheren Formengebung nimmt er in vorgerücktem Alter einen faft heftigen Anlauf ins Starke, Wuchtige hinein, als ob er da etwas nachzuholen hätte: aber bei all diefem Streben nach verftärkter Entfchiedenheit bleibt doch der wefentliche Organismus feiner Bauten feingliedrig wie zuvor. Übrigens compenfirt fich die Schlankheit der Verhältniffe des Erdgefchoffes ganz gut mit jener derben Steinumrahmung und entlaftet zum Theil den fchweren Eindruck derfelben. Vortrefflich ftimmen dazu mit ihrer energifch-bizarren Stylifirung die Maskarons in den ungewöhnlich hohen Schlufsfteinen der Bogen. Auch für unfer Burgtheater hat Semper eine ähnliche Ruftica, wie jene in Dresden, beantragt, die dann Hafenauer nach feiner Art abftufte und civilifirte. — Die Friesfeftons zwifchen den Säulencapitälen des oberen Foyergefchofses find der entfprechenden Decoration in Wien offenbar auch verwandt. Diefe Fruchtfchnüre, mit einer gewiffen Mächtigkeit contourirt, find zwifchen Masken, Lyren, Schilden und Vafen hingehängt. In prächtigfter Steigerung tritt dies Motiv in dem inneren Fries der Mittelnifche auf; auch mit jenen fchräg geftellten Doppelmasken, die gleichfalls zum ornamentalen Vorrath des Wiener Burgtheaters gehören.

Die Exedra in der Mitte des Foyergürtels — lange fchon ein Lieblingsgedanke Semper's, von einem Project auf das andere hinübergetragen — gelangte hier endlich zur baulichen Verwirklichung. Der Eindruck diefes frei vortretenden Decorativbaues wird durch die eleganten, feitlichen Säulenftellungen wefentlich erhöht; den unteren Theil, in welchen der Haupteingang gelegt ift, überdeckt eine caffetirte Tonnenwölbung, der obere Theil, etwas zurückfpringend, öffnet fich zu einer halbkreisförmigen Nifche, die durch eine grofse Mittelthüre an fich ein glänzendes Architekturftück — von dem Foyer aus betreten werden kann. Auf den Verkröpfungen über den Säulen zu beiden Seiten ftehen die Figuren von je zwei Mufen: Terpfichore und Thalia, Melpomene und Polyhymnia. Als bekrönende Gruppe erhebt fich obenauf über einem hohen Poftament die impofante bronzene Pantherquadriga mit Dionyfos und Ariadne von dem Bildhauer Profeffor Schilling. Diefe Nifche follte mit ihrem centralen Schmuck nach der Abficht des Architekten weit in die Strafse hinausleuchten, obgleich fie fich — wohl gegen jene Abficht — auch in fich felbft hinein befchattet und theilweife verdunkelt. Die innere Halbkuppelwölbung der Exedra ift vornehm und wirkungsvoll ausgeftattet. Drei gröfsere Medaillons zeigen uns auf rothem Grund inmitten die Grazien, feitlich Pan mit feiner Rohrpfeife und Apollo mit der Kythar (von Paul Kifsling); in rautenförmigen und dreieckigen Feldern erfcheinen abwechfelnd auf blauem und auf Goldgrund Amorinen und ornamentale Gruppirungen; aus der Scheitelhöhe ftrahlt ein Geftirn. Ein bedeutfamer Gedanke voll architektonifcher und decorativer Poefie hat hier feine Ausgeftaltung gefunden.

Die Flügelbauten präfentiren fich nach vornehin, im Anfchlufs an die Hauptfaçade, bei maffiger Quaderboffirung ohne Fenfteröffnungen in ernfter, faft rauher Weife. Nur vier Blenden mit den Dichterftatuen von Sophokles, Euripides, Shakespeare und Molière, die von dem alten Theater herübergenommen wurden, beleben die fonft gefchloffene Mauergliederung. Erft in der Seitenanficht, von der Hauptfaçade abgewandt, bringen fich die Flügel mit felbftändigen, palaftartig durchgebildeten Façadenbildern zur vollen Geltung. Im Parterre treten die Unterfahrten als befondere Hallen hervor; darüber erhebt fich beiderfeits, hinter einer Plattform zurücktretend, das obere Stockwerk. Die hier freigeftellten Säulenpaare, über denen fich die Gebälke in fcharfen Profilen verkröpfen, werden zu Trägern von Figuren, die theils der antiken, theils der romantifch-modernen Geftaltenreihe angehören: hüben Zeus mit Prometheus, Kreon und Antigone, Jafon und Medea, Satyr und Bacchantin; drüben Macbeth und Hexe, Fauft mit

Mephiftopheles, Don Juan und der fteinerne Gaft, Oberon und Titania. — Dies wäre denn die äufsere Geftaltung des Baues. Die Veduten-Wirkung desfelben ift nach den verfchiedenen Anfichten eine ungleiche. Wenn man feinen Standpunkt an der Langfeite der katholifchen Kirche, vor dem königlichen Schlofs oder nächft dem Mufeum nimmt, ift der Gefammteindruck in grofsem Sinn zufammenftimmend, aus fich felbft heraus fich fteigernd, von wahrhaft grandiofer Monumentalität; anders und weit weniger günftig wirkt der Bau von der Neuftadt und der alten Elbebrücke her. Da verfchieben und trennen fich nach oben die Bautheile, das Bühnenhaus ragt als ftarre breite Mafse hinan, die unvermittelten Abftufungen treten in ganzer Schärfe hervor. Auch unfer Burgtheater, das en façe als ein wohl componirtes architektonifches Ganzes fich glanzvoll präfentirt, fondert fich in den Seitenanfichten in feine Theile, doch keineswegs fo fchroff, wie dies in Dresden der Fall ift. Übrigens ift der frontale Charakter des Wiener Theaterbaues, die Physiognomie der Hauptanficht auch ganz wefentlich verfchieden. In Dresden wird die letztere nach vorn durch die mittlere Prunknifche centralifirt, nach obenhinan macht fie fich bis zum Giebel des Bühnenhaufes vornehmlich als mächtiger Aufbau geltend; am Wiener Burgtheater prävalirt durchaus der Eindruck behaglicher Ausbreitung bei feftlich-heiterer Prachtentwicklung reicher Bauformen.

Das Portal öffnet fich in der Exedra; zu beiden Seiten thronen in monumentaler Würde Goethe und Schiller (von Schilling), unter ihnen als Sockelreliefs »Die Zueignung« zu Goethes Gedichten und Schillers »Theilung der Erde«. Mittels zehn weiterer, gleichmäfsig nach beiden Seiten hin vertheilter Eingänge gelangt man in die untere Vorhalle, in deren mittlerem Theil fich die Caffenftellen befinden. Die Decke ift mit Stichbogen gewölbt und in Stucco caffettirt. Die Nebenfelder enthalten pompejanifche Ziermotive; in den mittleren Caffetten erfcheint überall Amor mit den Attributen der entwaffneten Götter davoneilend: die bekannte, aus der Villa Farnefina in Rom entlehnte Idee. Links und rechts fchliefsen fich, wie wir bereits wiffen, an den Foyerbau die zwei Haupttreppenhäufer an, die wir nun auf ihre Innen-Architektur hin zu befehen haben. Das Erdgefchofs diefer Flügelbauten enthält in der Mitte je ein fchlicht gehaltenes Veftibul, von dem fich die Treppenarme abzweigen. Eine Öffnung in der Decke diefes Parterre-Raumes gewährt den Aufblick zu dem Deckengemälde des entfprechenden, weit reicheren Veftibuls im oberen Gefchofs, das beiderfeits den Zugang zum erften Logenrang vermittelt. Als Umfriedigung der Oberlichtöffnung ift hier in der Mitte eine Baluftrade mit Docken aus fächfifchem Serpentin angeordnet; zehn Paare gekuppelter Säulen mit dunkelgrünen Schäften, graugelben Bafen und vergoldeten Capitälen tragen die Kreuzkappen der Wölbung. Einer der bedeutendften architektonifchen Gedanken Sempers aus feiner letzten Periode, ein genial ausgereiftes Ergebnifs feiner Studien über genuefifche Treppenhallen, tritt uns hier mit imponirender Wirkung entgegen. Im mittleren Spiegelgewölbe find hüben und drüben, von einem reichen Innengefimfe eingerahmt, jene eben erwähnten, auf Leinwand gemalten Deckenbilder eingefügt, während rings die Gewölbefchilder Wandmalereien in Wachsfarbe enthalten.

Wir finden da diefelben Beziehungen und Gegenfätze im malerifchen Ausdrucke wieder, wie fie nach aufsen hin in plaftifcher Verkörperung bezeichnet find. Das Mittelbild im Veftibul erften Ranges auf der Elbefeite führt die Apotheofe antiker Helden vor: oben die Gruppe des Agamemnon, unten die des Oedipus; jenes in dem entfprechenden Veftibul auf der Zwingerfeite enthält in reicherer Zufammenftellung die Apotheofe des romantifch-modernen Geftaltenkreifes: neben König Lear und Cordelia, Tempelherr und Nathan, Jungfrau von Orleans, Fauft und Mephiftopheles erfcheinen da, nachbarlich fich beigefellend, auch Pamino und Tamina, Oberon und Lohengrin. In gleichem Sinn treten einander die Darftellungen in den Lunetten gegenüber. Sie führen die Schauplätze antiker und moderner Bühnenhandlungen mit bezeichnenden fcenifchen Momenten vor. Jene mittleren Deckengemälde felbft — das eine von Profeffor Hofmann, das andere von Profeffor Gonne — find gleichfam ins Theatralifche überfetzte Glorienbilder; tüchtig gemalt, aber fonft ziemlich conventionell.

Von den Treppenhäufern erfolgt der Zugang direct zum erften Rang und den Profceniumslogen, während eine befondere Treppe den Aufgang zum Foyer und eine weitere jenen zum zweiten Rang vermittelt. Die Innenarchitektur des Foyers, wie diefelbe durch die Fenfteraxen bedingt ift, befteht in einer beiderfeitigen Anordnung korinthifcher Dreiviertelfäulen, deren Schäfte aus grauweifsem Marmor im unteren Theile mit Masken, Frucht- und Blumengewinden geziert find. Die Decke zeigt eine reichgegliederte Caffettentheilung; die Hauptfelder derfelben bieten Raum zu bildlichen Darftellungen. Es find vorzügliche Kunftleiftungen von Profeffor Dr. Grofse; das Mittelbild hinter der Exedra, das leider fchon fehr gelitten hat, ftellt die Auffindung des vermifsten Dionyfos dar, die Ovale beiderfeits fchliefsen weiter einzelne Göttergeftalten ein: Eros, Pfyche, Hymen, Venus, Zeus, dann Herakles, Apollo, Perfephone.

Wir gehen abfichtlich auf die plaftifch-malerifche Ausfchmückung des Dresdener Theaters näher ein, weil fie gleichfalls zu einer intereffanten Vergleichung mit jener unferes Burgtheaters unmittelbaren Anlafs gibt. Dort in Dresden ift das Programm des illuftrirenden Schmuckes ftrenger, wir möchten fagen: methodifch abftracter eingehalten; Gedankenbeziehungen machen fich zunächft geltend, die mythologifche Symbolik waltet vor, neben ihr tritt die vielfache Einführung repräfentativer Theatertypen in den Vordergrund. Die Art und Weife, wie die Sculptur und Malerei zur Belebung des architektonifchen Eindrucks an unfer Burgtheater herantraten, hat einen ganz anderen Zug. Das füdliche, das öfterreichifche Kunftnaturell macht fich da — zuweilen liebenswürdig-vorlaut — geltend, ohne fonderliche Rückficht auf die Zucht des Programms, aber dafür wechfelnd belebt, in regfamfter Frifche des Darftellungsdranges. Nebenher geht ein höchft anmuthiges Gaukelfpiel rein decorativer Erfindungen mit, die wieder für fich mit einem eigenen künftlerifchen Lebensreiz wirken. »Ernft ift das Leben, heiter ift die Kunft« — dies fcheint fo ziemlich die Devife aller Künftler, der Maler wie der Bildhauer gewefen zu fein, die an dem Schmuck des neuen Wiener Burgtheaters mitwirkten.

Dann wäre auch Folgendes zur unterfcheidenden Charakteriftik der Dresdener und der Wiener Ausftattung hervorzuheben. Semper erkannte fehr wohl die Bedeutung der grofsen Symphonie von Architektur, Sculptur und Malerei, ja er war unter den modernen Architekten der erfte, der dies principiell ausfprach. Aber ebenfo ftarken Nachdruck legte er auf die architektonifche Disciplinirung der mitwirkenden Künfte: und fo kamen denn auch in feinem Theaterbau Sculptur und Malerei nur zu bedingter Geltung. Der ftyliftifche Architektur-Rahmen follte für beide durchaus obligatorifch fein. Die Dichtergeftalten zu Seiten der Façade und ebenfo die mythologifchen Figuren drinnen im Profcenium fitzen oder ftehen auf halbrund ausladenden Renaiffance-Confolen und in richtig ftylifirten Nifchen; fie find fo völlig monumental eingeordnet. Noch ftrenger ift das architektonifche Gefetz gegenüber der Malerei gewahrt. Die Decken find in rythmifch geordnete Felder getheilt; die Bildflächen, die dem Maler dargeboten werden, find nur die gröfseren Caffettenfelder. Anders ftellte fich das Verhältnifs in Wien. Hier kam der Architekt Karl von Hafenauer — mehr von Impulfen der Empfindung, als von Principien geleitet — den Anforderungen des bildnerifchen Schmucktriebes mit der gröfsten Bereitwilligkeit entgegen; ja er componirte in feinen Plafonds geradezu brillante Prunkrahmen für die Maler und wurde mit diefen felbft malerifch-decorativ. So fügte fich bei uns alles günftig zufammen, dafs das künftlerifche Jung-Öfterreich an diefer Stätte einen fiegreichen Trumpf in Farbenheiterkeit ausfpielen konnte, gegen den fich keine noch fo finnvolle Gedankenmalerei zu halten vermag.

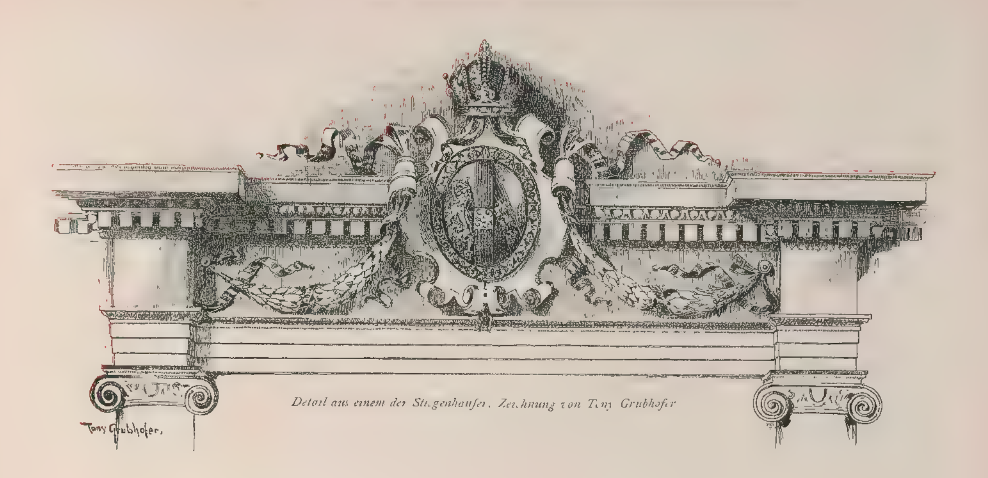
Nun noch einen Blick in den Saal des Dresdener Theaters. Diefer ift 20 *m* hoch und enthält im Parquet und feinen fünf Rängen zufammen 1712 Sitzplätze, dazu etwa 300 Stehplätze. Die vier unteren Ränge, von denen der erfte durch eiferne Säulchen geftützt wird, treten bei einer Höhe von je 3 *m* um 75 *cm* hinter einander zurück — während der fünfte Rang erft hinter der Rückwand des vierten anfetzt und nach dem Saale hinaus fich mit einer Pfeilerftellung öffnet, welche der Linie des äufseren Segments parallel läuft. Semper fchlofs eben den Zufchauerraum bis zum vierten Rang im vollen Halbkreis ab, liefs

aber über diesen hinan die der äusseren Umfassung entsprechenden, oberen Saalwände sichtbar werden und vermittelte durch diesen höchst geistreichen Kunstgriff die beiden divergirenden Curven des Interieurs und des Aussenbaues. Der vierte Rang ist als offener Balkon behandelt, die drei unteren Ränge sind durch weit ausgeschnittene Zwischenwände in halboffene Logen getheilt, deren vorderer Deckenabschluss mit dem Muschelmotiv noch als beiläufige Reminiscenz an das frühere Theater mahnt. In die Brüstung des ersten Ranges sind Medaillonporträts eingefügt, Bühnen-Notabilitäten aus der Dresdener Theatergeschichte: links von der Caroline Neuberin bis auf Frau Bayer-Brück und Emil Devrient, dann rechts von Faustina Hasse bis auf die Schröder-Devrient und auf Tichatschek.

Die Mitte des ersten Ranges nimmt die in Purpursammt mit Goldstickerei gezierte königliche Galaloge ein, die sich mit ihrem Baldachin bis zum dritten Rang erhebt. Das Prosceni um ist zweigeschossig, mit zwei prächtigen Säulenstellungen über einander, welche vom ersten bis zum vierten Rang hinanreichen. In den Nischen zwischen den Säulen sind beiderseits Figuren aufgestellt: im unteren Geschoss Tyche und Nemesis, im oberen Eros und Psyche. Die Prosceniumslogen schliessen sich unmittelbar an, mit der gleichen, doch mehr verbreiterten Säulenarchitektur; obenauf entsprechen den Säulen je zwei Karyatiden. — Der Plafond des Theatersaales bildet ein ausgebreitetes Rundfeld mit Zwickeln. Von den acht Sectoren jener Kreisfläche sind vier in ihren ovalen Mittelfeldern mit sitzenden Frauengestalten geschmückt, welche wohl Personificationen der dramatischen Production vorstellen sollen; die vier anderen enthalten Doppelporträts von Dichtern in Medaillons. Das friesartige Deckenbild des Prosceniums stellt in wirksamer Gruppirung inmitten die poetische Gerechtigkeit dar, und beiderseits herantretend Gestalten aus dramatischen Hauptwerken. (Sämmtliche Plafondbilder von James Marshall.) [Vergleiche mit diesen Angaben die Baubeschreibung des Dresdener Theaters vom Baumeister August Richter in dem Werke: »Die Bauten, technischen und industriellen Anlagen von Dresden.« 1878. Seite 328 bis 336.]

Wir schliessen hiermit die einleitende Umschau, durch welche für den ersten Theil unserer Aufgabe: den Nachweis der Stellung, die unser neues Wiener Hofburgtheater in der Entwicklung des Theaterbaues der Gegenwart einnimmt, die nöthigen Anhaltspunkte genommen werden sollten. Nachdem wir die weit zurückreichende Stammtafel der constitutiven Bau-Idee, die dem Monumentalbau auf dem Franzensring zu Grunde liegt, bis auf das letzte Glied aufgezeigt haben — können wir fortan bei der Betrachtung des letzteren ohne weitere Ablenkung verweilen.





Detail aus einem der Stiegenhäuser. Zeichnung von Tony Grubhofer

Der Neubau des Hofburgtheaters.

DIE Aufgabe des Neubaues des Hofburgtheaters an einer neuen Stätte complicirte fich fchon vom Beginne an. Begreiflicher Weife traten die Schwierigkeiten um fo mehr hervor, je weiter man in dem Werke fortfchritt. Es war die bekannte Bau-Leidensgefchichte, die fich nach längerer Zeit zum zweiten Mal in Wien abfpielte: früher beim Opernhaus, nun bei dem neuen Burgtheater.

Als fich zuletzt gegen den vollendeten Bau mehrfacher Widerfpruch erhob, erfchien in der »Wiener Abendpoft« (Nr. 1. vom 2. Januar 1889) ein Artikel zur berichtigenden Verftändigung, in welchem zuvörderft Folgendes conftatirt wurde: »Der Plan des neuen Burgtheaters rührt von Gottfried Semper her, dem grofsen und gerade in Theaterbauten vielerfahrenen Baukünftler, der hauptfächlich im Hinblicke auf den bevorftehenden Bau des Schaufpielhaufes nach Wien berufen worden war. Semper war es, der nicht nur den Grundrifs und die erften Entwürfe für denfelben verfafst, fondern auch im Vereine mit Dingelftedt die urfprüngliche Vertheilung der Räume vorgenommen hat. Dem Freiherrn von Hafenauer war es nach Semper's Rücktritt überlaffen, die Gedanken diefer Männer im Detail auszuführen.«

Diefe Stelle wurde bald darauf (in einem geiftvoll-fcharfen Feuilleton-Artikel L. Speidel's: »Eine Krifis des Burgtheaters«, Neue Freie Preffe vom 6. Januar 1889) dahin gedeutet, »als ob die Verantwortung da auf zwei »ftille Männer« zurückgefchoben würde. »Wo feien jetzt die Pläne Semper's, wo die gefprochenen Worte Dingelftedt's?« So war es wohl nicht gemeint, oder es wäre dann eine unbillige Meinung gewefen. Wenn man Semper hieher berief, konnte man doch nichts Anderes von ihm erwarten, als eine neue, aber in derfelben Linie liegende Application feiner früheren künftlerifchen und praktifchen Erfahrungen, die jedoch an anderem Ort, als eben in Wien, erworben und durchgeprobt worden waren. Wir find dem Zug jener Linie in unferer vorangegangenen Betrachtung gefolgt und haben uns überzeugen können, dafs fie eine leitende Hauptrichtung in der Entwicklung des modernen Theaterbaues bedeute. Vorausgefetzt, dafs man in diefem Sinne bei uns in feine fachmännifche Autorität ein wohl gerechtfertigtes Vertrauen fetzte — dann hätten feine Principien für den Entwurf und die allgemeine Difpofition des neuen Wiener Burgtheaters als ebenfo giltig erachtet werden müffen, wie zum Beifpiel für den Aufbau des zweiten Dresdener Theaters.



Gottfried Semper. (Nach der Radirung von Profeſſor William Unger.)

Dies traf aber nicht zu. Und warum? Weil man nachher die Anſicht gewann und ſofort mit Heftigkeit vertrat, das neue Burgtheater hätte als eine ganz ſpecifiſche Wiener Bauaufgabe aufgefaſst werden ſollen: und dieſe ſei nach hieher nur übertragenen architektoniſchen Grundſätzen — mochten ſie ſich anderswo noch ſo ſehr bewährt haben — doch nicht rein zu löſen geweſen.

Es iſt gar ſchwer, zwiſchen zwei verſchiedenen Standpunkten, die nach einander zur Geltung kommen, unbeirrt weiter zu bauen — und Karl von Haſenauer muſste dies hart genug empfinden, als er, nachdem ſich Semper zurückgezogen, allein in die Fortführung des Burgtheaterbaues einzutreten hatte.

Während dieſer kurz vorher in ſeinem zweiten Dresdener Theater ohne weſentliche Einſprache die letzten Conſequenzen ſeiner Theater-Idee darlegen und herausbauen konnte — war es Haſenauer in Wien nach der Trennung von ſeinem Genoſſen nicht ſo beſchieden, geradezu in feſtem Gang auf ſein Ziel loszuſchreiten. Vielleicht fehlte ihm hiefür bei aller reichen Begabung doch die volle, rechte Überzeugung für die zu löſende Aufgabe, welche allein den Muth des conſequenten Bauens trotz aller Hemmungen und Einwendungen aufrecht erhält. Er ſah ſich zu einem Compromiſs nach dem andern genöthigt, er hatte fortwährend zwiſchen eigenen künſtleriſchen Intentionen und von auſsen herantretenden Forderungen die ſchwierige Abrechnung zu treffen — um ſolcher Art wohl ſeinen glanzvollen Bau durchzuſetzen, aber ſchlieſslich trotz allen künſtleriſchen Bemühens und mancher Zugeſtändniſſe nebenher dennoch das oft mit Härte tadelnde Wort zu vernehmen, daſs dieſer Bau bei all dem nicht dem Begriff und Weſen eines richtigen Wiener Burgtheaters entſpreche.

Was für ein Begriff ſollte dies nun ſein? Und wie begründete man ihn? Von vorneherein war es überhaupt kein klarer Begriff, nur ein allgemeiner Wunſchgedanke; er bekam erſt beſtimmtere Faſſung in dem nachträglichen Widerſpruch, der ſich gegen den bereits ausgeführten Bau erhob. Dann erſt, als man ſtückweiſe zu unterſuchen begann, was derſelbe etwa an weſentlichen Erforderniſſen vermiſſen lieſs, an dem minder Weſentlichen dagegen zuviel darbot, formulirte ſich jener Begriff, von dem man gemäſs einer oft ſich wiederholenden kritiſchen Selbſttäuſchung bereits ausgegangen zu ſein glaubte. Kurz — der Architekt muſste dafür büſsen, daſs man vorher ſelbſt nicht genau wuſste, was man von ihm zu fordern habe.

Die Werke der Baukunſt, ſo offenkundig ſie ſich der allgemeinen Schau darbieten, beſchäftigen zumeiſt nur mäſsig die öffentliche Meinung; aber einem Theaterbau gegenüber wird dieſelbe ſofort vielzüngig laut. Es iſt dies ein Bauwerk, auf welches das Publicum ſich buchſtäblich Rechte erſitzt, worin es allabendlich einziehen will und dem gegenüber es ohne weiteres den Anſpruch des

volksgerichtlichen Urtheils geltend macht. Wenn es blofs auf das »Kunftmoment«, das ift die möglichft edle und impofante Ausgeftaltung des Theaterbaues, angekommen wäre — dann hätte man fich wohl kaum eine günftigere Allianz denken können, als jene von Semper, dem ernften Vordenker in grofsen theatralifchen Plangedanken, und von Hafenauer, dem formenheiteren, fchmuckfinnigen Meifter, deffen glänzende architektonifche Ausdrucksweife fo ganz in den fröhlichen Wiener Gefchmack ftimmte! Aber es war hier für unfer nächftes Theaterbedürfnifs noch etwas anderes ins Auge zu faffen.



Karl Freiherr von Hafenauer. (Gezeichnet von A. Kaifer.)

Die Studien und Erfahrungen, welche Semper hierher mitbrachte, ftammen durchaus von Bau-Aufträgen für grofse Theater, in denen zunächft Oper und Schaufpiel gleicher Weife berückfichtigt werden follten. In dem für München projectirten Feftfpieltheater, deffen Aufbau unterblieb, follte nun wieder dem breiten Tonreich und den raffinirten fcenifchen Anforderungen Richard Wagner's Rechnung getragen werden: alfo abermals die (wenngleich anders geftellte) Aufgabe eines grofsen Theaters. Gerade diefes, durch ein Modell verdeutlichte Project wurde dann das nächfte Vorbild für unfer neues Burgtheater. Ob dasfelbe trotz aller fcharffinnig erwogenen Modificationen zu einer folchen adaptirten Verwendung durchaus geeignet war? Ob insbefondere ein Bauentwurf, der geradezu für ein Theater der wagenden Reform, der kühnen Neuerung beftimmt war, auch die entfprechende Anordnung für ein Theater der Tradition, für jene Pflegftätte des recitirten Dramas nach wohlbewährtem Herkommen der darftellenden Kunft darbot, als welche doch das Wiener Burgtheater in bevorzugter Weife gelten darf? Darüber liefse fich weiter noch reden.

Wien befafs — wie Jedermann bekannt ift — feit dem vorigen Jahrhundert zwei Hoftheater für getrennte Zwecke der Darftellung. Einmal ein Haus für das recitirte Schaufpiel: das Burgtheater, feit diefes durch Kaifer Jofef II. im Jahre 1776 ausfchliefslich der deutfchen Schaufpielkunft und der nationalen Dramatik eingeräumt worden war; und ein zweites Haus für die Oper: das Kärntnerthor-Theater, nachdem in dem neuen Bau, welcher auf Koften des Hofes an der Stelle des früheren, am 3. November 1761 abgebrannten »Comödihaufes am Kärntnerthor« durch den Hofarchitekten v. Pacaffi bis 1763 aufgeführt worden, nach mancherlei Schwankungen eines höchft gemifchten Repertoirs endlich das mufikalifche Programm feften Boden gewann. Vorher hatte in dem alten »Comödihaus« vom Datum der Erbauung desfelben durch den Wiener Stadtrath (1708) bis zu jener Brandkataftrophe der Hanswurft feine geficherte Pofition, in der unmittelbaren Erbfolge von Stranitzky auf Prehaufer, Weifskern und Kurz: nun aber regirte der Taktftock dort, wo früher die Pritfche allein geklatfcht hatte. Im Burgtheater hatte fich ebenfo das deutfche Schaufpiel zwifchen »wälfcher Opera« und franzöfifcher Comödie herausgearbeitet, wie fich am Kärntnerthor die Oper an der Burleske und dem Zauberftück

vorbei emporgerungen hat. Welche artiſtiſchen Entwicklungsproceſſe gingen dann weiterhin in dieſen beiden Häuſern vor ſich! Das Niederreiſsen derſelben in unſeren Tagen — zuerſt des einen, viel ſpäter hierauf des anderen — hatte darum etwas ſo wehmüthig Ergreifendes, weil die theils unmittelbare, theils überkommene Erinnerung an den fortſchreitenden Lebensgang der Kunſt auf dieſen Stätten an dem Gebäude ſelbſt haftete. Es iſt ſchwer, ja gefährlich, im Kampfe mit einem ſolchen Zug der Empfindung neu zu bauen — ſelbſt wenn das Neue auch das beſte wäre.

Ganz weſentlich iſt aber auch dies: beide Entwicklungsreihen, nach der Seite des Schauſpiels wie der Oper hin, vollzogen ſich in beſcheidenen räumlichen Verhältniſſen: auch waren beide Häuſer in gleicher Weiſe architektoniſch anſpruchlos.

In den Jahren 1861 bis 1869 wurde nun bekanntlich das neue Opernhaus als weiträumiger Monumentalbau an einer weiter hinaus gerückten Stelle ſehr vornehm aufgebaut und mit reichem repräſentativen Schmucke ausgeſtattet. Das Burgtheater blieb noch auf lange hinaus in dem alten beſcheidenen, baulichen Hauskleid. Um ſo überraſchender, ja geradezu unvermittelt war ſeine pompöſe monumentale Auferſtehung an einem anderen Ort. Nun ſtanden zwei groſse Theaterpaläſte da — und derjenige für das Schauſpiel überbot noch weit an Pracht das ohnehin ſchon reiche Opernhaus.

Wie wenig ſtimmte dies zu dem früheren Zuſtand! Man weiſs doch, daſs das ehemalige »Hofballhaus« — ein unanſehnliches ſcheunenartiges Gebäude, ſeinerzeit für den »giuoco di ballo« beſtimmt, im Jahre 1742 zuerſt zu einem Theater nothdürftig adaptirt, dann im nächſten Jahr um etwas verbreitert — endlich 1756 die uns wohlbekannte bauliche Geſtalt des alten Burgtheaters erhielt, die noch lange in der Erinnerung nachleben wird. Damals wurde die Bühne um etwa ſechs Klafter gegen den Michaelerplatz hinausgerückt, und mit jener an ein barockes Gartenhaus gemahnenden Façade (von drei hohen Bogenfenſtern mit einem Balkon in der Mitte darunter) verſehen, die eigentlich nur eine nach auſsen vorgeblendete Decoration der Bühnenrückwand vorzuſtellen hatte.

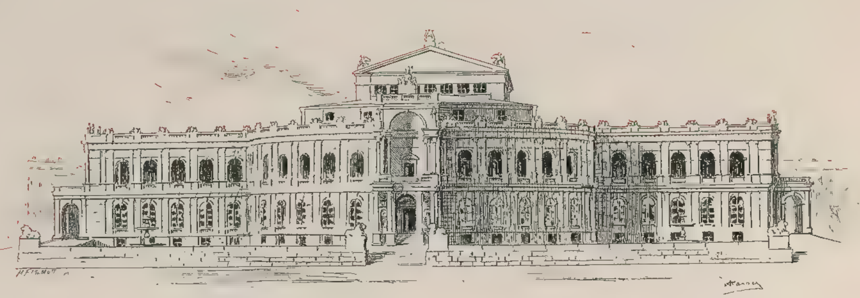
Dies war denn das »alte Haus«, das mit dem vielgenannten» Dachel« über der ſeitlichen Eingangspforte an den architektoniſch reichen Abſchluſs der Winterreitſchule ſich lehnte — als ein baulicher Eindringling an jener Stelle, welche ſchon von vornan die Überleitung zu dem jetzt ausgeführten, groſsen Façadenbau der Hofburg hätte bilden ſollen. Wohl das ſeltſamſte Schwalbenneſt edelſter dramatiſcher Kunſt, das ſich hier an einen groſs geplanten und wieder aufgegebenen Bau gar dreiſt und zuverſichtlich angeniſtet hatte! Und wie anomal in ſeiner Anlage! Was ſollte da als »Vorn«, was als »Hinten« gelten? Von der Straſse eintretend, hatte man neben der Bühne hin nach rückwärts zum Zuſchauerraum zu ſchreiten, und konnte unterwegs, durch das zufällig halbgeöffnete Seitenpförtchen zu dem »bretternen Gerüſt der Scene« einen verſtohlenen Blick werfend, ein Stück Enttäuſchung vor jener Illuſion ſich holen, der man ſich von dem Sperrſitze aus hinzugeben gewillt war. Auch konnte man, in einem Zwiſchenacte ſeinen Platz verlaſſend, Zeuge des Schauſpiels ſein, wie ſich in dem für das Publicum beſtimmten Garderoberaum die hiſtoriſch coſtumirten oder auch kriegeriſch gerüſteten Comparſen für einen Feſtzug oder eine Bühnenbataille anſtellten, in der nächſten Nähe der abgelegten Oberröcke, Pelzkrägen und Muffe. Dieſer ganze Zuſtand war ein Proviſorium nach allen Graden der Unzulänglichkeit, der jedoch bei ſeiner langen Dauer in alle Rechte eines Definitivums eintrat.

Vor allem war aber Eines entſcheidend. Gerade an dieſen baulichen Ausnahmszuſtand des Theaters — etwas anderes war es doch nicht — knüpfte ſich eine Normalidee der darſtellenden Kunſt, die immer gröſseres, traditionelles Anſehen gewann. Die intime Spielweiſe mit dem im glatten Sprechton hinflieſsenden Vortrag fühlte ſich in dem beſcheidenen Saale heimiſch, in welchem früher der Ball, nun die Pointe des Dialogs in bewegtem Wechſelſpiel hin und her geworfen wurde. Oder genauer genommen, ſtellte ſich die Sache ſo: aus den zufällig gegebenen, räumlich beſchränkten Verhältniſſen des alten Theaters ergab ſich eben als künſtleriſche Conſequenz jene discrete Art der Darſtellung, die man dann als Burgtheaterſtyl bezeichnete und ſo hoch rühmte. Und als ſich dieſer Styl feſtgeſetzt hatte,

galt das Zufällige feiner Vorausfetzungen fofort als eine Nothwendigkeit: das befchränkte Haus war ein für denfelben prädiftinirtes Haus gewefen, und auch für die Zukunft follte es nicht wefentlich anders werden. Dies ift das Dogma von dem Burgtheater, gegen welches jeder Neubau nur äufserft fchwer aufkommen konnte. An diefem Dogma hielten vor Allen die Schaufpieler feft, und die Vertreter der Theaterkritik traten ihnen hierin zum guten Theil bei. Schon während des Baues drangen jene darauf, dafs der Umfang des Zufchauerraumes reducirt werde. Dies gefchah denn auch; dennoch wurde bereits nach den erften Vorftellungen in dem neu eröffneteten Haufe die allgemeine Klage laut, dafs von früher her wohlbewährte Leiftungen der Darfteller hier bei weitem nicht die gleiche Wirkung haben, wie in dem alten Theater. Die Kritik erklärte fich theils gegen den zu grofsen (dabei mangelhaft akuftifchen) Theaterfaal, theils gegen die zu grofse Bühne. Das Erftere that eindringlich L. Speidel in dem fchon oben angeführten Feuilleton-Artikel, dem wir weiter noch einige bezeichnende Stellen entnehmen.

»Wenn man zur Zeit, da die alte Schule noch blühte, etwa aus Deutfchland hereinkam und im Burgtheater der Aufführung eines Converfationsftückes zum erften Male beiwohnte, ging Einem eine ganz neue, wunderfame Welt auf . . . Die Schaubude war verfchwunden, man befand fich mitten in der beften Gefellfchaft, deren gefällig entgegenkommende Manieren eine gewiffe ablehnende Vornehmheit nicht ausfchloffen. Ein fachter abgedämpfter Ton war vorherrfchend, fo dafs in diefem gleich vertheilten Elemente jedes treffende Wort, jede geiftreiche Wendung doppelt wirkte . . . Es war ein Vergnügen zu fehen, wie Schaufpieler und Publicum einander auf den Wink verftanden, und was gutes Sprechen und gutes Hören fei, konnte man nirgends beffer lernen. Das Alles ift zum Theile anders geworden, zum Theile in feinem Beftande ftark bedroht, feit das Burgtheater ein neues, grofses, ftolzes Haus bezogen . . . Für ein Theater, das in engeren räumlichen Verhältniffen und gerade durch diefe Verhältniffe, die ja auch eine gefellige und geiftige Bedeutung haben, eine fefte eigenthümliche Geftalt gewonnen, ift der Übergang in einen gröfseren Raum eine tiefgehende Wandlung, vielleicht ein Verhängnifs.« Es handle fich bei dem vielbeftrittenen neuen Bau um weit gröfseres, als um die architektonifchen Anfprüche und Ablehnungen, welche etwa zwifchen Semper und Hafenauer auszutragen gewefen wären: um was es fich zunächft handelt, das ift die Gegenwart und Zukunft des Kunftinftituts, das wir das Burgtheater nennen. »Die unglaubliche Thatfache, die man betonen mufs, liegt darin, dafs ein paar hundert Schritte vom alten Burgtheater ein neues Gebäude aufgeführt wurde, welches auf Geift und Tradition des berühmten Bühnen-Inftituts nicht die geringfte Rückficht nahm . . . Der grofse Bühnenraum legt der Erzeugung des Wortes Schwierigkeiten auf, läfst es mit feiner Eifenconftruction hallen und nicht klingen, und an vielen Stellen des weiten und hohen Zufchauerraumes zerflattert das Wort und wird undeutlich. Feines Sprechen, fonft der Vorzug des Burgtheaters, ift unmöglich geworden . . . Wo aber das Wort, diefes Kleinod des Burgtheaters, fich nicht mehr geltend machen kann, da ift das Burgtheater zu Ende.« Speidel conftatirt, es könne keine ernftere Krifis für dasfelbe geben, als wenn es, »durch räumliche Verhältniffe gezwungen, feinen bisherigen Charakter aufgeben müfste«; und fchliefst — wie mit einem zornigen Schlag auf den Schreibtifch — mit dem harten Wort, das feinerzeit viel Auffehen erregte: »Will man das Burgtheater, diefe unvergleichliche Zierde Wiens, noch retten, fo ergreife man die energifcheften Mafsregeln: entweder man baue ein einfaches neues Haus, das ja billig herzuftellen wäre, oder man baue den eigentlichen Theaterraum des neuen Haufes fo gründlich um, dafs kein Stein auf dem andern bleibt.«

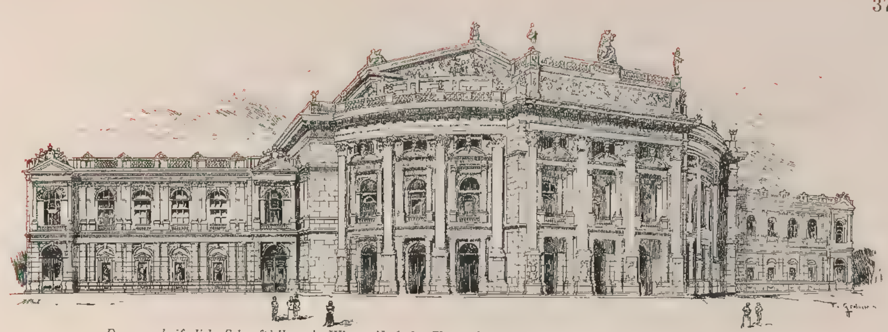
Eine fo heftige Erregung befremdet uns nicht bei einem hervorragenden Dramaturgen, welcher durch eine lange Reihe von Jahren diefe vornehmfte deutfche Bühne in dem ganzen Verlaufe ihrer Kunftbethätigung mit ernftem Antheil und überfchauendem kritifchen Blick beobachtet hat, und die Lebensbedingungen ihres complicirten Organismus genau zu prüfen in der Lage war. Dafs für diefen Standpunkt vor der Sorge um das Burgtheater als Inftitut jede Rückfichtnahme auf das Burgtheater als Gebäude zurücktreten mag, läfst fich wohl begreifen.



Das projectirte Münchener Feftfpieltheater. Front-Anficht nach dem Modell. Zeichnung von A. Kaifer.

Nach jenem gewaltfamen Ausfpruch meldete fich nun fpäter — während noch immer die Meinungen durcheinanderfchwirrten — eine vermittelnde Auffaffung zum Wort. Es gefchah dies in einem nicht fignirten Feuilleton der »Neuen Freien Preffe« vom 10. April 1892: »Das kleine Burgtheater (ein Luftfchlofs).« Ein merkwürdiger Vorfchlag wurde da, wie ein nur hingeworfener Gedanke, in leichtem Plauderton erörtert. »Das neue Burgtheater, jenes von Hafenauer, beende nächftens fein viertes Dienftjahr. In diefen vier Jahren fei der Beweis erbracht worden, dafs, wenn Alle ihre Pflicht gethan, das Haus allein nicht leiftete, was man von ihm erwartete. Der neue Bau fei ficherlich ein Juwel der einheimifchen Architektur, ein wahres Prunkftück der modernen Renaiffance, als Kunftwerk für fich allein betrachtet durchaus vollwerthig. Doch die Architektur foll vor allen Dingen dienen und nicht herrfchen, und was fromme all' ihre Pracht, wenn dadurch Dramatik und Schaufpielkunft erdrückt werden?« Nun fei aber Bühne und Saal diefes neuen Haufes gerade für dasjenige, was ehedem die Hauptftärke des Burgtheaters gewefen, nämlich für das intime Gefellfchafts- und Converfationsftück, »eine beftändige Lebensgefahr«. Das feine Luftfpiel vermöge »in dem grofsen Haufe mit der brutalen Akuftik« fchlechterdings nicht wohl zu gedeihen. Wolle man diefe für die Wiener Dramatik und Spielweife fo wichtige Gattung retten, fo bleibe nichts übrig, als die Erbauung eines neuen, in aller Befcheidenheit aufzuführenden Haufes. »Die Architektur dürfte fich da nicht felbftherrlich in den Vordergrund drängen, fondern hätte allein auf das Zweckmäfsige und Nothwendige Bedacht zu nehmen.« Dies wäre dann das zweite, kleine Burgtheater. »Das grofse würde darum nicht aufser Gebrauch gefetzt. Es wäre das eigentliche Gala-Theater des Hofes und kein Hof in Europa befäfse ein fchöneres. Das Shakespeare-Drama, die claffifche Tragödie, das umfangreichere Schaufpiel würden in diefem Prachttheater gefpielt werden.« Und wohin foll das neue kleinere Supplement-Burgtheater zu ftehen kommen? Am beften auf dem Ballhausplatz, wohl an der Stelle des Ballhaufes felbft, nächft dem Minifterium des Äufsern, wo Freiherr von Hafenauer feine Kunftwerkftätte fich eingerichtet hatte. Das wäre dann »ein Theater nächft der Burg, ein Schaufpielhaus in unmittelbarfter Nähe der kaiferlichen Refidenz, mit diefer etwa durch einen Gang verbunden, fo recht ein Haustheater des Monarchen, der es von feinem Arbeitszimmer mit wenigen Schritten erreichen könnte.«

So kämen wir in rückläufigem Kreisgange wieder zur Genefis des erften Burgtheaters zurück: Wie das ältere Ballhaus nächft der Winterreitfchule gerade 140 Jahre vor Eröffnung des neuen Haufes am Franzensring zuerft in die »wahrhafte Form eines Theatri« gebracht wurde, fo wird nun beantragt, an Stelle des fpäteren Ballhaufes auf der anderen Seite der Hofburg ein zweites Burgtheater — zur Correction der Mängel des grofsen, repräfentativen Prunkhaufes — erftehen zu laffen. »Jener ftille Winkel Alt-Wiens,« fo meint fchliefslich der Verfaffer des Artikels, wäre für das vorgefchlagene Zukunftstheater ganz geeignet, und letzteres würde »ein Segen der dramatifchen Kunft« fein.



„Das neue kaiſerliche Schauſpielhaus in Wien.“ Nach den Plänen der Architekten Semper und Haſenauer. Früheres Proiect. Zeichnung von T. Grubhofer.

Sobald wir in der nun folgenden Baubeſchreibung des neuen Hauſes in den Theaterſaal ſelbſt eintreten, wollen wir an Ort und Stelle die gegen denſelben lautgewordene Polemik weiter noch abhören und prüfen. Wenn nun die Schauſpieler, wie früher bemerkt wurde, wiederholt auf Verkleinerung des Zuſchauerraumes in dem Neubau drangen, ſo wird dagegen Dingelſtedt, der an den Commiſſionsberathungen über Feſtſtellung der Pläne in erſter Reihe theilnahm — es iſt kaum zu bezweifeln — die Vergröſserung der Bühne poſtulirt haben, und dieſer gemäſs auch ein entſprechendes Gröſsenmaſs des Theaterſaals. Es iſt nicht nöthig, die Protokolle jener Sitzungen zu kennen; wir brauchen nicht zu wiſſen, was Dingelſtedt dabei geſprochen hat: die ganze wohlbekannte Tendenz ſeiner leitenden Thätigkeit im alten Burgtheater, ſein Ehrgeiz, ja ſeine Leidenſchaft, auf dieſem engen Bühnenfleck ſo reich als möglich zu inſceniren, ſpricht für ſich ſchon dafür, was er von dem neuen Haus erwartete und in demſelben zu finden hoffte. Gegenüber der beſtändigen Berufung auf die »Tradition« hatte er die Abſicht, in einem gewiſſen Sinn die Tradition zu durchbrechen; die Darſteller wollten ſich die Wirkung des Wortes ſichern, er wollte Raum für ſein Bühnenbild gewinnen, die maleriſche Erſcheinung der Scenerie in voller Breite und Detaillirung entwickeln. Em. Ranzoni conſtatirt dies auch in ſeinem Nekrolog für Karl v. Haſenauer (Neue Freie Preſſe vom 10. Februar 1894): »So viel iſt gewiſs, daſs Dingelſtedt mit all ſeiner redneriſchen Kraft, ſeinem glänzenden Witz und ſeinem ſtachlichen und ätzenden Sarkasmus ſtets für ein groſses Haus eintrat. Er, der nicht müde wurde, ſich über das alte Burgtheater luſtig zu machen, wenn es galt, Volksſcenen, feierliche Triumphumzüge, Schlachtengetümmel auf der Bühne vorzuführen, hätte das neue Theater räumlich noch gröſser gewünſcht, als es gegenwärtig iſt . . .« Solche Anſprüche der Inſcenirung, wie ſie Dingelſtedt für das höhere Drama und die hiſtoriſche Tragödie ſtellte, ſind nahezu in demſelben Maſse geſteigert, wie die ſceniſchen Anforderungen Richard Wagner's für ſein muſikaliſches Drama. Eine bauliche Anknüpfung unſeres Burgtheaters an das projectirte Wagner'ſche Feſtſpieltheater lag denn wohl aus dieſem Grunde nicht zu fern. Thatſächlich war auch der Zuſchauerraum im früheren Project weiter, Vorhalle und Foyer dagegen entſprechend ſchmäler angeordnet, wie dies auch in der äuſseren Anſicht nach einer gleichzeitigen Xylographie in der »Neuen illuſtrirten Zeitung« (Jahrgang 1876, Nr. 8, Seite 117) beiläufig erſichtlich iſt. Die Attica über dem mittleren Riſalit, die jetzt eigentlich ohne Rückhalt und Bindung emporragt, zeigt hier Seitenwandungen, und verbindet ſich ſo nach rückwärts ſammt der Baluſtrade mit dem Aufbau des Zuſchauerhauſes, was bei dem namhaften Zurücktreten des letzteren in der gegenwärtigen Baugeſtalt nicht mehr möglich wäre. In jenem Stadium ſtand übrigens der Wiener Entwurf dem Münchener Modell auch ſonſt noch — namentlich in der entschiedeneren Emporhebung des Bühnen-Giebelhauſes — merklich näher, wie es das gegenüberſtehende Façadenbild aufweiſt.

Es war Dingelſtedt, der am 15. Mai 1881 ſtarb, nicht vergönnt, mit ſeinen erweiterten ſceniſchen Intentionen in das neue prächtige Haus einzuziehen; übrigens wäre er bei längerer Lebensdauer zur Zeit der Eröffnung desſelben bereits 74 Jahre alt geweſen. Immerhin war ſein Geiſt noch in den letzten Lebensjahren ganz von kühnen Theaterplänen erfüllt. Dieſe Stimmung kommt in faſt dithyrambiſcher Steigerung in der Zueignung ſeiner Bearbeitung von Shakespeare's: »Antonius und Kleopatra« (1879) an Charlotte Wolter und Adolf Sonnenthal zum Ausdruck. Sie beide, in denen er »die gröſsten Schauſpieler des gegenwärtigen deutſchen Theaters« ehrend begrüſst, »ſeien ihm tapfere und treue Genoſſen zahlreicher Unternehmungen geweſen, die zuweilen gewagt, immer ſchwierig, theilweiſe nicht einmal im gewöhnlichen Sinne dankbar waren; mit ihnen die geſammte Familie der ehrwürdigen Stiftshütte am Michaelerplatz bis hinunter zu dem unverdroſſen braven Hausgeſinde der Choriſten und Statiſten. Sie alle« — fährt Dingelſtedt fort — »ſind ſeit Jahr und Tag, bei Tag und Nacht mit mir gegangen, haben die Kämpfe der Nibelungen, wie die Schlachten der rothen und weiſsen Roſe mitgeſchlagen, Stürme zu Waſſer und zu Lande mitgemacht, auf der ſchottiſchen Haide mitgeblutet, in der kolchiſchen Wildniſs mitgefroren, in der Fürſtengruft zu Meſſina unisono mitgetrauert, ſogar mitgetanzt auf dem Blocksberg in der Walburgisnacht! . . . Unter bewunderungswerther Theilnahme des Publicums ſind ganze, verloren gegangene oder verloren gegebene Provinzen aus dem Weltreiche der Dichtung dem deutſchen Theater eine nach der anderen zurückerobert worden. . . « Bei dieſem eifervollen Beſtreben, das claſſiſche Drama auch für das Auge, für die ſinnlich-maleriſche Wirkung »in volle theatraliſche Poeſie umzuſetzen« (eine Bezeichnung von Hans Herrig für das verwandte Meiningen'ſche Programm), konnte Dingelſtedt von dem groſsen Hauſe nicht ablaſſen, ſei es denn nur, um das Vermächtniſs ſeiner Bühnentendenz auch auf die Nachfolge der Bühnenleitung ſicher zu übertragen. Dabei ſoll er — wie Ranzoni wiſſen will — den »Hintergedanken« gehabt haben, neben dem groſsen ein kleines Haus erſtehen zu laſſen, von etwa tauſend Plätzen. Das käme mit dem oben angeführten Vorſchlag des Feuilletoniſten der »Neuen Freien Preſſe« überein.

Da wir einmal daran ſind, verſtorbene Autoritäten aufzurufen, ſo liegt die Frage nahe, welche Stellung da Heinrich Laube eingenommen hätte, der vorher Leiter des Burgtheaters nach anderen praktiſchen Kunſtmaximen geweſen, welche er denn nach ſeiner Art ſehr nachdrücklich zu vertreten verſtand. Er und Dingelſtedt hatten ein ganz verſchiedenes Verhältniſs zu der theatraliſchen Aufgabe: letzterer ſah das Stück und ſeinen Schauplatz zunächſt als ein vor dem inneren Blick immer reicher ſich entfaltendes ſceniſches Gemälde, Laube dagegen hörte vor allem die Rollen in der von ihm vorgezeichneten Spielweiſe, und in dieſen wieder, kräftig vorlautend, die ſchlagenden Hauptſtellen. Er hätte wohl dem oben gedachten Proteſt der Schauſpieler bekräftigenden Nachdruck gegeben; denn ihm war, wie wir aus einer Reihe ſeiner Äuſserungen wiſſen, zuvörderſt an dem deutlich vernehmbaren Worte gelegen, an der Wirkung der Mimik und der auch in leichterer Andeutung bemerklichen Nuance des Spiels. Er begehrte, daſs Schauſpieler und Publicum unter allen Umſtänden einander nahegerückt ſein, »damit ſich raſch und ganz die Atmoſphäre bilde, welche das Bühnenſpiel begleiten muſs, damit die Schauſpieler in lebendigem Rapport gerathen mit den Zuhörern.« Die Inſcenirung war ihm nichts weiter als ein Mittel zur Verdeutlichung des Stückes; für die ſceniſche Bildwirkung als ſolche hatte er nicht Sinn und Intereſſe.

Die Einwendungen gegen die zu groſse Bühne (wie früher gegen den zu groſsen Zuſchauerraum) ſtellten ſich nun — mit verſchiedener Motivirung — gleichfalls in der journaliſtiſchen Kritik ein. Johannes Meiſsner ließs ſich darüber in einem Feuilleton der »Deutſchen Zeitung« (vom 2. October 1888) folgendermaſsen vernehmen: »Die Bühne iſt groſs, vielleicht zu groſs! Und die Maſchinerie iſt ſo erſtaunlich, die Couliſſentechnik ſo bewunderungswürdig, ſo verführeriſch entwickelt, daſs der Zukunftsdirector, die Zukunftsdichter in Gefahr kommen, lauter Maſchinencomödien darzuſtellen. Man ſagt, der moderne Theaterbau, wie Semper ihn ſchuf, ſei aus dem Amphitheater des Alterthums herausgebildet —

aber charakteriftifch erfcheint mir vor allem, dafs das Bühnenhaus immer gröfser und höher emporwächft, als das Zufchauerhaus. Das gewaltige Gefchiebe der gemalten Leinwanden ift das Herrfchende, alles andere Überragende geworden. Es droht die feinere Schaufpielkunft zu erdrücken. Je gröfser die Bühne, je kleiner erfcheint der Menfch darauf. Die Schaufpielkunft ift die Kunft der Menfchendarftellung; je gröfser und prächtiger aber ein Bühnenbild fich entwickelt, umfo fchwerer laffen fich die feinen Schwingungen der einzelnen Menfchenfeele zur Geltung und Wirkung bringen . . .«

Wie follte nun der Architekt zwifchen fo verfchiedenen Meinungen, Velleitäten, Wünfchen, Tendenzen, oder wie man fonft diefe andrängenden Gedankenproceffe nennen mag, fchicklich hindurchkommen? Die Antwort der »Wiener Abendpoft« in dem anfangs citirten Artikel lautet: »Die Aufgabe des Architekten war es, ein Haus zu erbauen, das für jede Richtung des recitirenden Schaufpiels geeignet ift, daher ein nicht zu grofses, aber auch nicht zu kleines Haus. »Ja, was wäre denn in diefem wichtigen Fall weder zu grofs, noch zu klein? Welches falomonifche Urtheil gehörte dazu, die richtige Mitte zu finden?

Die Meinungen des Publicums gegenüber dem neuen Bau machten nun auch einen eigenartigen Procefs durch. Der erfte Eindruck wirkte bezaubernd, folange man fich das vollendete, blank aus den Gerüften emporgeftiegene Gebäude mit der Opulenz feiner architektonifchen Ausftattung, der Fülle feines plaftifchen Schmucks nur anfah; Staunen und laute Bewunderung trat hinzu, als man die pompöfen Stiegenhäufer, die reichen Veftibule, das prunkvolle Foyer auf und nieder fchritt, den Marmorluxus, die bedeutfamen Deckengemälde im Glanze der elektrifchen Beleuchtung auf fich wirken liefs. Nach Ablauf einiger Vorftellungen aber, als fich gewiffe Gebrechen des Zufchauerraumes fühlbar machten, ftellte fich Ernüchterung, bald auch fehr bedenkliche Mifsftimmung ein; der Tadel wurde lauter und heftiger. In folchen Fällen wird die öffentliche Meinung in Wien oft unerbittlich, ja graufam — bis fpäter die Springfluth der Erregung doch zurückfluthet und eine ruhigere Anfchauung Raum gewinnt. Auch anderswo erlebten neue Theater in der erften Periode ihres Beftandes ein ähnliches Schickfal. Wenn an irgend ein wichtiges Interieur, fo mufs man fich ganz befonders an Theaterfaal und Bühne nach frifchem Aufbau erft gewöhnen; und mag auch alles richtig zufammenftimmen, braucht eine folche Gewöhnung immerhin Zeit. Das neu Erbaute hat ftets etwas gleifsend Kaltes und Fremdes; felbft im günftigften Fall ftellt fich erft allmählich das warme behagliche Raumgefühl ein. In Dresden konnte man nach Eröffnung des zweiten Theaters von Semper ähnliche Tadelworte, wie in Wien, vernehmen: »über das Nichtfehenkönnen von vielen Plätzen aus, über die Akuftik, die mangelhaften Garderoben, das Parterre und Anderes«. Wie Lipfius in feiner Monographie über Semper (Seite 89) hiezu bemerkt, find dies Klagen, »die theils in der Natur der modernen Theatereinrichtung und in der Verwendung grofser Häufer zur Aufführung von Converfationsftücken und lyrifchen Mufikwerken gegründet find, denen anderntheils leicht abgeholfen werden kann und wohl fchon abgeholfen worden ift, und welche zum Theil Semper gar nicht zur Laft gelegt werden dürfen«. In Dreden ift in der That bereits diefe Abhilfe getroffen worden, indem das Schaufpiel fpäter in das von Bernhard Schreiber 1870 bis 1873 erbaute Albert-Theater auf der Neuftadt überfiedelte, fo dafs dem Hoftheater fortan nur die Oper und das Drama mit reicherer Infcenirung vorbehalten bleibt. Allerdings ift die Raumesdifferenz keine allzugrofse, da das Dresdener Hoftheater beiläufig 2000, das Albert-Theater doch auch 1700 Zufchauer — völlig gleich unferem Burgtheater — fafst.

Gewiffe offene Fragen bleiben aber noch aufserdem bezüglich des Neubaues des Burgtheaters übrig, ganz abgefehen von den eben durchgefprochenen Einwürfen. Es find dies Fragen, welche nicht eben die praktifchen Rückfichten, fondern wieder das Kunftmoment als folches betreffen.

Man war in Wien in der Lage, ein monumentales Theater lediglich für das recitirte Schaufpiel neben einem reich ausgeftatteten Opernhaus aufzuführen. Wäre dasfelbe — ob es nun gröfser oder minder grofs ausfiel — in feiner architektonifchen Haltung und in feinem weiteren künftlerifchen Schmuck doch nicht

mit fchärferer Unterfcheidung zu charakterifiren gewefen? War nicht da eine gewiffe Mäfsigung am Platze, wobei die monumentale Würde und Vornehmheit des Baues durchaus nichts einzubüfsen brauchte? Hätte man in der ganzen Ausftattung nicht entfchiedener den vorherrfchenden Ernft der Stimmung berückfichtigen follen, welcher dem in diefen Räumen zu erwartenden Kunftgenufs gemäfs ift? Wenn man etwa in Paris mit einemmal genöthigt wäre, ein neues Haus für das Théâtre Français, das dortige Seitenftück zu unferem Burgtheater, zu errichten: fo würde man es wohl anders bauen als die grofse Oper und die üppige Pracht der letzteren da kaum repetiren oder zu überbieten fuchen — wie es wohl bei uns im neuen Burgtheater gefchah.

Wer mit diefen Einwänden heranträte, müfste wenigftens theilweife unfere Zuftimmung finden. Vielleicht wurde auch über jener nächften Abficht, die auf die möglichft fchmuckreiche Ausftattung des Baues gerichtet war, manches weniger genau erwogen, was vor Allem feine zweckliche Beftimmung, feine wefentlichen Erforderniffe betraf. Man hatte dabei freilich die höchft löbliche Intention, dem neueften Zuftand der heimatlichen Leiftungsfähigkeit in der Sculptur und Malerei einen gemeinfamen Sammelort zu bereiten, und fo die bildenden und decorativen Künfte am Aufsenbau wie in den inneren Räumen des Theaters zur Verherrlichung der dramatifchen Kunft überall mitreden zu laffen. Das überrafchend reiche Ergebnifs diefer Intention werden wir im weiteren Verlauf nach Gebühr würdigen.

Jene Kritik, welcher nur an dem abfoluten Schaufpiel gelegen war, verhielt fich wohl faft ablehnend zu all' dem plaftifchen und malerifchen Schmuck. »Wenn man früher das Burgtheater befuchte« — fagt Speidel — »wollte man nicht zerftreut werden durch künftlerifche Beiwerke. Ein gutes Schaufpiel gut aufgeführt zu fehen, das war der Zweck des Theaterbefuches, Anderes kam nicht in Betracht. Das war alter Brauch, gute Burgtheaterfitte. Diefe Sitte ift durch die Eleganz und die Mängel des neuen Haufes gebrochen worden.« Nicht fo ganz: weil doch das theatralifche Intereffe bei dem Wiener Publicum bis zum heutigen Tage ein ungleich ftärkeres ift, als das an Bildern und Sculpturen im Schaufpielgebäude, über die es nach der erften neugierigen Schau bald gleichgiltiger hinwegfieht. In diefer Hinficht benimmt es fich im neuen Haus gerade fo wie im alten Burgtheater, und weder Rudolf Weyr, noch Eduard Charlemont, Hynais und die Brüder Klimt können da je dem ungetheilten Eindruck einer Première mit Sonnenthal und Frau Wolter in den Hauptrollen gefährlich werden.

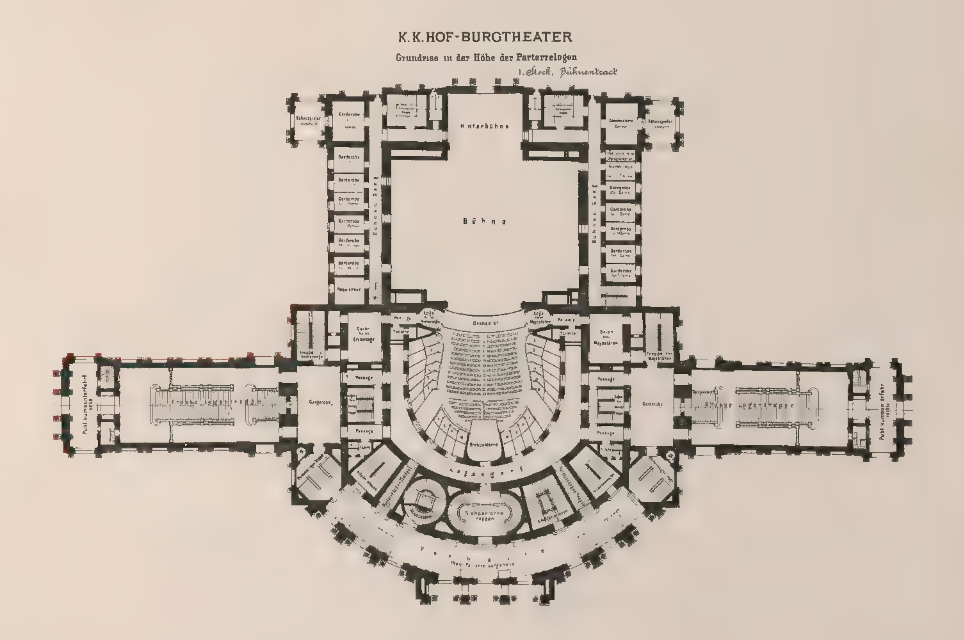
Eines aber kommt noch hinzu. Dem weitaus gröfseren Theil des Publicums war auch die architektonifch-künftlerifche Löfung des Bauproblems als folche von vorneweg ziemlich gleichgiltig. Man dachte nicht fonderlich daran, dafs es fich da nicht nur um eine fchickliche theatralifche Behaufung, fondern um einen im höheren Sinn repräfentativen Bau handle, der unter den modernen Theaterbauten eine bezeichnende, feiner Bedeutung entfprechende Stellung einnehmen follte. Doch auch dem Befonnenern konnte übrigens der Zweifel auftauchen, ob der Neubau des Burgtheaters überhaupt dazu angethan war, in die Reihenfolge der Entwicklungsphafen des Semper'fchen Theatergedankens einzutreten und diefelben über München hinüber — allerdings in der neuen Interpretation Hafenauer's — abzufchliefsen. Manches mochte da unvermittelt an den Befchauer und Befucher herantreten. Man fand heraus, dafs das neue Burgtheater für feinen eigentlichen Kern doch eine viel zu reiche Schale habe: das überprächtige Foyer, die marmorprunkenden Veftibule, die Treppenflügel mit der hiftorifchen Folge der Theaterfcenen in den brillanten Deckenbildern. Alles fchien hier in Scene gefetzt zu fein, auch das Gebäude felbft mit feinen theatralifch gefteigerten Formen- und Materialwirkungen, feinen finnreich raffinirten Decorationseffecten.

Das Foyer insbefonders ift fchon in den Semper'fchen Theatern nur ein Schau- und Schmuckraum, die umfaffende Galerie des Theaterfaales, wie fie durch feinen Plangedanken bedingt ift — alfo mehr ein künftlerifches Bedürfnifs für den Architekten zur Vervollftändigung des baulichen Gefammteindrucks, als ein thatfächlich praktifches Bedürfnifs für das Publicum. Jedenfalls hat das Foyer bei uns durchaus nicht jene theatergefchichtliche und gefellfchaftliche Bedeutung wie im franzöfifchen Theater. Dort

kommt überdies das noch wichtigere »Foyer des artistes« hinzu. Wie viel ſchon ſpielte ſich daſelbſt neben der Bühne ab, an actueller Beſprechung der Bühnenereigniſſe, wohl auch an Theater-Intriguen! Es iſt bezeichnend, daſs z. B. der ganze zweite Act des Dramas: »Adrienne Lecouvreur« von Scribe und Legouvé im Foyer der Comédiè Française vor ſich geht. Bei uns iſt daſſelbe, wie geſagt, nur ein Raum, aber kein Ort, an welchen ſich ein concreter Begriff knüpft.

Nun ſchlieſslich noch die beiden Prachtſtiegen in den Flügeln. Eigentlich ſind es in die Straſse beiderſeits hinausgebaute Freitreppen, die nur mit einer — allerdings glanzvoll wirkenden — Wand- und Fenſterarchitektur gleichſam verſchalt ſind. Es wirkt immerhin ſeltſam, wenn man ſchon bei Tage, noch mehr bei Beleuchtung, die dahinter ſtehenden Häuſerfronten durch die groſsen Bogenfenſter der Treppenflügel ſich ſcharf abzeichnen ſieht. So ſollte ſich doch kein monumentales Bauwerk durch ſeinen Leib hindurchſehen laſſen.

Es ſind dies Einwendungen, die wir in unſerer Darſtellung abſichtlich nicht beſchweigen wollten, um dann den hohen künſtleriſchen Vorzügen des vielfach bewunderungswürdigen Bauwerks ebenſo rückhaltslos gerecht zu werden. Dieſes hat, wie alles künſtleriſch Lebendige, auch die volle Macht, für ſich ſelbſt zu reden.





Attica mit Apoll und den beiden Mufen. Zeichnung von A. Kaifer.

Die äussere architektonische Durchbildung.

IN dem Bau des Hofburgtheaters fteckt ein noch ungelöftes Räthfel, das uns weiter zu rathen gibt. An einem nicht genauer zu beftimmenden Punkte begegnen einander zwei künftlerifche Perfönlichkeiten: die eine, welche grofse Grundzüge feftftellt und dann fcheidet, die andere, die weiterbildend und ausgeftaltend eintritt. Was nun beibehalten, was umgeformt wurde, wie ferner Manches von dem Beibehaltenen durch eine neue Nuance fich doch wefentlich für den Eindruck umftellte: über all diefes könnte fich nur jemand mit voller Beftimmtheit ausfprechen, dem die ganze Folge der Aufriffe und Detailzeichnungen von Semper und von Hafenauer — Blatt um Blatt — durch die Hand gegangen wäre. Da uns und fo vielen Anderen die Kenntnifs diefer gezeichneten Originalurkunden aus dem Bauatelier nicht erreichbar war, fo mufs uns der ausgeführte Bau felbft als Urkunde gelten. Was wir demfelben abfragen konnten, werden wir getreulich in unferer Darftellung wiedergeben.

Semper und Hafenauer waren Renaiffance-Architekten — doch jeder hatte ein anderes Verhältnifs zu dem Styl, zu welchem fich Beide bekannten; jener vertrat die Principien der Renaiffance in voller Confequenz, diefer ging den formellen Reizen ihrer Erfcheinung mit beweglichem Gefchmacke nach. Bei diefem Styl kommt es nicht blos auf die Formen als folche, fondern auch auf die Haltung an, die man denfelben je nach der individuellen Empfindung verleiht: die Motive der Renaiffance laffen fich ftimmen und umftimmen gleich den Saiten eines Instrumentes. So mag denn auch manches urfprünglich Semper'fche Motiv in der Hafenauer'fchen Lefeart fofort ein anderes geworden fein.

Das Feftliche, Reiche, ins Volle Wirkende zog zuvörderft unferen Wiener Architekten in den kunfthiftorifchen Vorbildern an, die er fich wählte, und es gelang ihm, was er denfelben abgefehen, in feinem Sinn neu zu ftellen und mit Gefchmack zu verbinden. In der Linie der formenftrengeren Renaiffance-Meifter, wie eines Bramante oder Peruzzi lagen nicht die nächften Impulfe feiner Conceptionen; von dem glänzenden Jacopo Sanfovino an, dem in Venedig naturalifirten Florentiner, bis etwa auf Galeazzo Aleffi, den Hauptarchitekten Genua's, den fpäteren mediceifchen Hofarchitekten Ammanati, ja felbft bis auf Carlo Maderna hin mögen feine Anregungen reichen, allerdings mit fehr verfchiedenen Berührungspunkten. Eine grofse Photographie der Loggietta von Jacopo Sanfovino in

Venedig hängt eingerahmt noch jetzt in feinem Atelier im Ballhaufe. Diefes Mufterftück reicher Schmuckarchitektur wollte er wohl immer vor Augen haben; es mag ihm zunächft ein Vorbild für die wirkfame Zufammenftimmung von Baukunft und plaftifchem Schmuck gewefen fein. Darüber hinaus intereffirte ihn aber vor allem die üppigere Formenrichtung der fpäteren Renaiffançe: in dem Hochfommer diefes Styls fühlte er fich am meiften heimifch, in der breiten Fülle der Motive, die derfelbe damals erzeugte. Gegen den ausgefprochenen Barockftyl verhielt fich Hafenauer einigermafsen refervirt, obgleich er für Johann Bernhard Fifcher von Erlach die gröfste Verehrung hegte und ihn als die eigentliche Autorität des Wiener Ortsftyls hochhielt. Zuletzt hat die Hafenauer'fche Renaiffance, die in Italien ftudirt, nach Wien hin localifirt war, auch ganz geläufig franzöfifch fprechen gelernt.

Es ift denn begreiflich, dafs bei der eben bezeichneten Richtung die individuelle Bauempfindung Hafenauer's nach dem Rücktritt Semper's ihrer eigenen Weife gemäfs hervortrat: und obgleich der Entwurf des Burgtheaters von Beiden gemeinfam ausgearbeitet worden war, trug das fortfchreitende Bauwerk felbft immer entfchiedener die Signatur des Wiener Architekten zur Schau. Der urfprüngliche Entwurf als folcher machte einen Procefs durch; der Baugedanke blieb derfelbe, ebenfo deffen Verkörperung in den Hauptformen; doch die Einkleidung, das Detail, die ganze Haltung erfcheint umgewandelt. Das zweite Dresdener Theater von Semper und unfer Burgtheater in Wien ftellen fich denn auch — wie wir fchon früher erfehen konnten — als phyfiognomifch-grundverfchiedene Baufchöpfungen einander gegenüber, und aus jedem derfelben blickt ein anderes Auge, eine andere architektonifch-formale Anfchauung.

Wir möchten den unterfcheidenden Eindruck fo bezeichnen: das neue Dresdener Theater ift ernfter und durchaus mehr monumental, das Wiener Burgtheater formenheiterer und glänzender. Norddeutfches und öfterreichifches Wefen fondern fich da fehr beftimmt. Semper und Hafenauer, welche in Wien bei der Ausgeftaltung der Hofmufeen noch an einer Stelle zufammenwirkten und da in eine gewiffe intimere Formengemeinfchaft traten, zeigten bei der örtlichen Trennung an jenen beiden Theaterbauten ihre fcharf gefchiedene Eigenart, auch in der formalen Ausdrucksweife.

Die Semper'fche Theater-Idee wurde von Hafenauer in einer ganz anderen Weife anempfunden: der confequente Charakterbau wurde ihm zum reichen Schmuckbau, zwar wefentlich mit denfelben, aber doch für den Eindruck umgedeuteten Motiven. Alles ftellte fich nun in der Wirkung anders: zuvörderft das Verhältnifs der architektonifchen Compofition zu den reichlichen decorativen Zuthaten, fowie zu der beredteren und ausdrucksvolleren Plaftik. Hafenauer rechnete von vornan in die Linienzüge feines Baubildes den plaftifchen Schmuck, und zwar mit frei bewegten Figuren ein. Dies ift ein fehr bezeichnendes Merkmal für die Art der Gefammtwirkung, wie fie unfer Architekt anftrebte und auch zu erreichen wufste. Während fonft bei ftrenger gehaltenen Bauten die Plaftik dem architektonifchen Liniengefetz fich fügen und einordnen mufs, kommt die liberalere Formengebung Hafenauer's mit der weichen und breiteren Behandlung, die ihr bei geringerer Präcifion in den Profilirungen eigen ift, den Anfprüchen der Bildnerei bereitwillig entgegen. Von einem langjährigen Freund Hafenauer's bringt ein Anhang zu dem Nekrolog in der »Neuen Freien Preffe« (vom 5. Jänner 1894) folgende fehr zutreffende Bemerkung: »Er war unter allen unferen Baukünftlern der malerifch begabtefte, es lag etwas von einem bauenden Makart in ihm . . , was Freude, Gefchmack und Gefchick in der Erzielung grofser baulich decorativer Kunftwirkungen anbelangt.« Als eminent malerifchen Bau führte er denn auch das Burgtheater durch, und zu ihm gefellte fich da im glücklichften Bunde der malerifchefte unferer Bildhauer Rudolf Weyr. Die »Abundantia«, die Spenderin des heiteren, bunten Überfluffes, war die Göttin Makart's, und ebenfo auch Hafenauer's; das Burgtheater fteht durchaus unter dem Zeichen ihres leitenden Einfluffes. Sowie er dasfelbe architektonifch durchbildete, und plaftifch wie malerifch weiter ausftatten liefs, erfcheint es denn mehr als eine Stätte vornehmen Genuffes, als der ernften Erhebung, der dramatifch-literarifchen Feier. Wir

glauben vor einem zweiten, reicheren Opernhaus zu ftehen, nicht vor einem Gebäude, in welchem lediglich das Schaufpiel feine Pflege finden foll. Wenn Semper zuvörderft nach Ausdruck ftrebte, und darnach, dafs fein Theater in höherem Sinn etwas bedeute, fo lag Hafenauer vornehmlich daran, dafs alles »mit Bedeutung gefällig fei«. Dies gab denn auch der architektonifchen Durchbildung des Aufsenbaues, fobald fie Hafenauer ganz in feine Hand nahm, die beftimmende Richtung. Ausdruck und Schmuck wurden von ihm anders gegeneinander abgewogen, als dies durch Semper gefchah, ja die fchärfere Baucharakteriftik mehrfach gedämpft und abgefchwächt, zulieb der finnlich imponirenden Totalwirkung.

Neue Baugedanken treten gegenüber den letzten Semper'fchen Projecten an dem Burgtheater fo eigentlich nicht hervor, nur anders geftellte, formale Motive.

Die Befonderheiten, die dasfelbe von dem neuen Dresdener Theater, insbefondere aber von dem Münchener Project unterfcheiden, laffen fich einfach in folgender Weife aufzählen:

1. Das Pilafterfyftem als energifche Hauptgliederung der Mittelpartie, eine wefentliche Augmentation des Entwurfs, die jedoch auf Semper felbft zurückzuführen ift.

2. Der gerade Rifalit als mittlere Vorlage (an Stelle der Exedra in der fonftigen Semper'fchen Anordnung): das entfcheidende Charakterifticon der Frontwirkung unferes Burgtheaters. Nach dem modificirten Entwurf Hafenauer's.

3. Die Abdeckung des Vorderbaues, worin fich der Zufchauerraum befindet, mit einer Flachkuppel, welche gegen den Bühnenbau hin abgefchnitten erfcheint. Ebenfalls eine wefentlich eingreifende Veränderung der oberen Löfung gegenüber dem früheren Project (vergl. oben S. 37), die durchaus Hafenauer angehört.

4. Fortlaffung der den Flügeln beiderfeits vorgeftellten Anfahrthallen, die dafür in die Enden des Erdgefchofses der Flügel felbft gelegt find, während jene Vorbauten nach rückwärts an den Bühnenbau gerückt erfcheinen.

5. Die architektonifche Detaillirung der Seitentracte des Bühnenhaufes, welche zwar in der wefentlichen Anordnung mit jenen am Münchener Modell und am neuen Dresdener Theater übereinkommen, aber in beiden letzteren Fällen — nicht ohne guten Grund — in fchlichter Derbheit gehalten find.

6. Schliefslich (was befonders hervorzuheben ift) die felbftändige Architektur der rückfeitigen Façade des Bühnenhaufes.

Von feinem geraden Rifalit aus hat Hafenauer von dem Bau Befitz genommen, und von da ausgehend, die weitere Umbildung desfelben vollzogen. Er hat ferner das Feftgewand, die reiche Toilette des Bauwerks nach eigenem Gefchmack finnreich geordnet, an dem grofsen, conftituirenden Gliederbau wohl hie und da gerückt, aber dabei doch im Ganzen den wefentlichen Organismus des Semper'fchen Theatertypus beibehalten. Der hauptfächliche Antheil Hafenauer's an der äufseren Ausgeftaltung des Bauwerks ift denn — allerdings in höherem productiven Sinn — vornehmlich decorativ. Im Theaterfaal, vollends in den weiteren um denfelben fich gruppirenden Interieurs, bezieht jedoch Hafenauer in jeder Hinficht fein eigenes, völlig feiner Kunftweife angehöriges Haus.

* * *

Es liegen wohl glaubwürdige Zeugniffe vor, dafs Semper gleich in der nächften Zeit feines Eintritts in Wien die Planarbeiten für das neu zu errichtende Burgtheater nicht blos in allgemeiner Conception in Angriff genommen, fondern fogar ganz ins Einzelne hinein durchgearbeitet habe. Eine Erklärung in diefem Sinne publicirten in der »deutfchen Bauzeitung« in Berlin (XIX. Jahrgang, 1885, Nr. 63, datirt Zürich, 24. Juli) unter der Auffchrift: »Profeffor Semper's Antheil an den Wiener Monumentalbauten« drei Schüler Semper's aus der Schweiz: Arnold Cattani, Architekt, Albert Müller, Director des Gewerbemufeums in Zürich und Hans Peftalozzi, Stadtrath dafelbft, welche in den Jahren 1871 bis 1874 in



Blick auf das Burgtheater vom Bibliothek-Tract der Univerſität aus. Zeichnung von R. Bernt

dem Atelier der beiden Architekten Semper und Haſenauer beſchäftigt waren. Den auf das Burgtheater bezüglichen Stellen entnehmen wir Folgendes: »Nachdem die Grundform des Theaters, und zwar weſentlich entſprechend dem früheren Semper'ſchen Entwurfe für ein Feſttheater in München, gemeinſchaftlich mit Haſenauer beſtimmt worden war, entwarf Semper eigenhändig eine Skizze der Façadenbildung und hat hiebei eine durchgehende Coloſſal-Architektur, welche an Michelangelo's capitoliniſche Paläſte erinnert, als neues, höchſt wirkſames Motiv zur Charakteriſirung des Mittelbaues aufgenommen. Auch zur Feſtſtellung des Details zeichnete Semper verſchiedene Skizzen. Ebenſo war er beim weiteren Fortſchreiten der im Maſsſtabe von 1:180 und 1:90 ausgeführten Theaterpläne (Grundriſſe, Façaden und Durchſchnitt) täglich die leitende Kraft, da Herr von Haſenauer als Chef-Architekt der Weltausſtellung damals ungemein in Anſpruch genommen war. Es giengen auch aus Semper's Hand verſchiedene Studien für das Innere, wie: Anordnung der Logen, Löſung des Proſceniums, ſowie eine Skizze für den Plafond hervor. Gegen Mitte des Jahres 1873 waren die ſo bearbeiteten Theaterpläne beendigt. . .« Jedenfalls eine Ausſage von groſsem Belang.

In jenem erſten Stadium nun, von welchem die damaligen Schüler hier ſprechen, war der neue Theater-Entwurf wohl der Hauptſache nach nur eine Weiterbildung aus der Grundlage des Münchener Baugedankens heraus, alſo vorläufig ein eigentliches Semper'ſches Project. Nun iſt es weiter ein Ateliergeheimniſs, durch welche vermittelnde Übergänge allmälig die Individualität Haſenauers in der ferneren Entwicklung des urſprünglichen Projects deutlicher und beſtimmter hervortrat, bis ſie endlich den Ausdruck im Baue für ſich gewann. So viel ſcheint aber kaum zweifelhaft, daſs es Haſenauer eben wegen ſeiner perſönlichen Kunſtweiſe ſehr bald drängte, das ſtrengere Formenſyſtem Semper's weicher zu umzeichnen, es ſchmückend zu bereichern, aber auch leiſe zu lockern. Und gerade die Art, wie Semper zu entwerfen und die Formen des Baues ſchrittweiſe feſtzuſtellen pflegte, gab dem Genoſſen hiefür Raum und freie Bewegung. Profeſſor Hans Semper, der mit Fug und Recht die Anſprüche ſeines Vaters vertritt, gibt uns in dem Nekrolog: »Gottfried Semper. Ein Bild ſeines Lebens und Wirkens.« (Berlin, Calvary & Co., 1883. S. 32) gerade dazu die orientirende Aufklärung. Er ſagt dort mit Bezug auf die Hofmuſeen: »In hervorragender Weiſe war Haſenauer an der decorativen Ausſtattung (namentlich

des Inneren) bethätigt, indem Semper — feiner baulichen Praxis gemäfs — behufs befferer Beurtheilung der Verhältniffe der anzubringenden decorativen Details, vorerft bis zur Vollendung des Baues im Rohen, nur die Hauptformen und die wefentlichften Gliederungen der Räume feftgeftellt hatte.« Dasfelbe hat unbedingt auch für das Burgtheater und da noch in gefteigertem Mafse Geltung. Die von Semper umriffene, felbft in den grofsen Hauptformen feftgeftellte Bauidee konnte fo für Hafenauer ein freies künftlerifches Motiv weiterer Ausführung werden, und gar bald wurde dann der Accord der ganzen Formenftimmung ein anderer. Die Schüler Semper's, deren Erklärung wir oben citirten, dürften alfo doch in diesem Punkte irren, »dafs der Burgtheaterbau, wie fie ihn im Sommer 1883 im Äufseren nahezu vollendet fahen, keine Abweichungen von dem 1871 bis 1873 ausgearbeiteten Projecte aufweife.« Es ift dies der Blick der Ateliergehilfen, der von dem wohlgemerkten Einzelnen ausgeht und ftets darauf zurückkommt, weil fie den Entwurf aus folchen Einzelheiten fchrittweife emporwachfen fahen. Diefe Art der Betrachtung hält fich an den befonderen Formeneindruck als folchen; fo finden denn die früheren Arbeitsgenoffen in dem ausgeführten Bau die Motive wieder, wie fie die Hand des verehrten Meifters auf dem Reifsbrett entwarf, und wie fich diefelben durch das Mitzeichnen ihnen fcharf eingeprägt hatten. Die Wahrhaftigkeit jener Ausfage beftreiten wir nicht; nur ziehen wir nicht die gleiche Folgerung aus derfelben.

Der Meifter, der nicht mehr den ausgeführten Bau fehen konnte, würde fich wohl anders geäufsert haben, als feine Schüler. Er hätte allerdings auch feine Baufchrift wiedererkannt, aber zugleich gefunden, dafs jene Formenfchriftzüge als Ausdrucksmittel anderer künftlerifcher Abfichten, als es die feinigen waren, verwendet worden feien. Mit einem Wort: er hätte das vollendete Bauwerk nicht mehr als gleichfinnig mit dem von ihm früher entworfenen gelten laffen. Hafenauer dagegen wufste fehr wohl, was mit feiner Neubearbeitung gewonnen war: er hat damit das ftrengere Semper'fche Project zu einem Bau umgefchaffen, der durch feinen behaglich-volleren Formenvortrag für Wien möglichft populär werden follte. Zur Erklärung deffen anticipiren wir hier einiges, was weiterhin ausführlicher noch zur Sprache kommt.

Die Durchbildung der Parterrefenfter der Flügel, welche in folcher Art nicht in das Semper'fche Formenprogramm gehört, fcheint er von vornweg feinem Compagnon zugeftanden zu haben. Die an dem ganzen Bau faft im Übermafs angewandte Ruftica hat Hafenauer nach feiner Art, mehr ausgepolftert, indefs fie bei Semper anderswo — zunächft am neuen Dresdener Theater — in härterer, fteinmäfsiger Entfchiedenheit auftritt. Die an fich brillanten Spielarten der Säulencapitäle im Aufsenbau wie im Innern gehören durchaus dem Decorationstrieb Hafenauer's an; Semper hätte fich da mit einer Form begnügt. Das weiche Schwellungsverhältnifs der Säulen an der Mittelfront, fowie das freiere Wegrücken derfelben von den grofsen Pilaftern ftimmt gleichfalls in die Hafenauer'fche Bau-Empfindung; Semper würde fie ohne Zweifel, dem römifchen Vorbild gemäfs, ftrammer gebildet und nach obenhin weniger verjüngt haben. Überdies haben auch die beigezogenen Bildhauer zur Umftimmung des ganzen architektonifchen Eindrucks mitgeholfen. Die zu einander hinübergeneigten Zwickelfiguren zu Seiten der Fenfter der Mittelfront und an den Flügelrifaliten find an fich ein reizvoller decorativer Gedanke; es find plaftifch dargeftellte Dialoge der bekannteften Bühnengeftalten, die beredtefte Illuftration für eine Theaterfaçade. Aber andererfeits find fie vielleicht doch zu bewegt und unruhig; Semper hätte fich wohl durch fo viele Arme, Beine, vorgebeugte Oberkörper feine architektonifchen Linien nicht überfchneiden laffen, und den Figuren kaum geftattet, über die Archivolten hinweg fo ungenirt zu gefticuliren. Hafenauer lockerte mit Abficht die Säulenftellung und die damit zufammenhängende Anordnung, damit fich die Plaftik ganz frei und ungehindert dazwifchen regen könne. — Dagegen trägt das abfchliefsende, höchft entfchiedene Kranzgefims gewifs den künftlerifchen Charakterzug Semper's — und nicht minder fpricht fich derfelbe in dem Umlauf und der Bindung aller Zwifchengefimfe aus. Man wird daran bei näherer Vergleichung mit feinen vorangegangenen



Von der Mittelfront rechts. Fenster mit den Zwickelfiguren: Jason und Medea. Obenauf die Buste Grillparzers. Zeichnung von Tony Grubhofer.

Schweizer Bauten: dem Polytechnikum in Zürich und dem Stadthaus in Winterthür kaum zweifeln können. Auch das freie Aufragen der Giebel der Haupt-Etage in die Durchbrechungen des oberen Halbgeschofses hinan sieht ganz nach Semper'scher Conception aus. Es kündigt sich da die principielle Tendenz an, das Giebelmotiv auch innerhalb des Baues dadurch, dass über ihm Luft gelassen wird, zu schärferem Ausdruck zu bringen. Aber bei alldem ist die allgemeine Bauwirkung, die Physiognomie des architektonischen Gesammtbildes eine wesentlich andere geworden, als die eines echten Semper-Baues. Vielleicht dürfte dies nach den oben gegebenen Andeutungen hinreichend verständlich sein. Es ist dies unsere eigene, redlich abgewogene Conjectur, durch welche wir den künstlerischen Antheil der beiden, nicht eben friedlich geschiedenen Baugenossen herauszusondern bemüht waren. Freilich sollte man darüber genauere, ganz positive Aufschlüsse haben. Es ist nicht allein das Künstlerrecht des Architekten, dass ihm seine productive Betheiligung an einem Bauwerk unverkürzt zugestanden werde — es ist auch der gute Rechtsanspruch aller Kundigen und Urtheilsfähigen, dass sie über den Hergang der Entstehung einer hervorragenden Bauschöpfung nicht von vornher im Unklaren belassen werden.

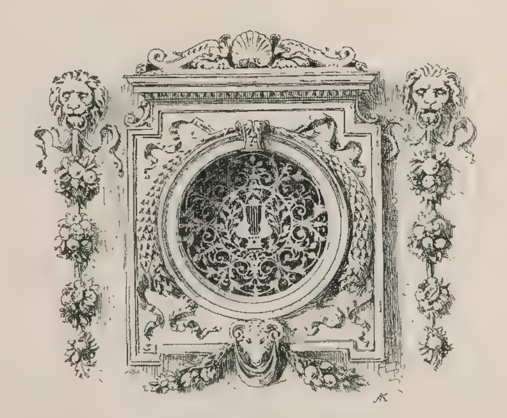
Die Hauptdaten der Baugeſchichte sind nun folgende:

Die Terrainaufnahme wurde am 24. November 1874 vorgenommen. Der erſte Spatenſtich erfolgte am 16. December desſelben Jahres. Die Fundamentmauerung begann: 23. Juni 1875. Semper verliefs hierauf, nachdem ſich ſein Bündnifs mit Haſenauer gelöſt hatte, im Herbſt jenes Jahres Wien, um hier nur einmal noch im Jahre 1877 von Dresden herab, wo er einige Zeit wegen ſeines dortigen Theaterbaues verweilte, zu kurzem Beſuche einzutreffen; von da wandte er ſich nach Italien und beſchlofs ſeine Tage zu Rom am 15. Mai 1879.

Inzwiſchen nehmen die künſtleriſchen Arbeiten im Atelier unter alleiniger Leitung des Freiherrn von Haſenauer ihren weiteren Fortgang und ebenſo die techniſchen Arbeiten an der Bauſtätte ſelbſt, die an ſich unter groſsen Schwierigkeiten verlaufen. Die erſte Ausgeſtaltung und innere Raumbildung des Baues iſt bereits in allen Theilen feſtgeſtellt — da tritt die furchtbare Brandkataſtrophe des Ringtheaters (8. December 1881) ein; ſie bedeutet auch eine Peripetie für die Weiterführung des Burgtheaterbaues. Alle Rückſichten der Sicherung gegen Feuersgefahr müſſen aufs Neue gründlichſt erwogen, die Vorſchriften der neu decretirten Bauordnung mit exacter Gewiſſenhaftigkeit durchgeführt werden. Der Bau wird nach allen Seiten durchſetzt, ſeine Dispoſitionen kommen in allgemeine Bewegung; das Treppenſyſtem, ſelbſt die Etagen-Verhältniſſe müſſen geändert werden. Es gibt eine Stockung um die andere; dies erklärt die lange Bauzeit des Burgtheaters, die faſt an jene der groſsen Oper in Paris hinanreicht.

Endlich kann zunächſt die Bühne mit ihren Nebenlocalitäten (zur Vorbereitung der nöthigen ſceniſchen Vorrichtungen und der erſten Proben) am 28. Mai 1887 dem Oberſthofmeiſteramte übergeben werden; die Übergabe des ganzen Hauſes an dasſelbe erfolgte am 30. September 1888. Für das Publicum wurde das neue Theater mit der Feſtvorſtellung am 14. October 1888 eröffnet. —

Wir haben nun das herrliche Bauwerk, das wir nach den ziemlich complicirten Bedingungen ſeiner Entſtehung zu prüfen und uns verſtändlich zu machen ſuchten, in ruhiger Schau zu umwandeln, um dann in die Innenräume einzutreten, nachdem uns vorher der Auſsenbau alles geſagt hat, was jenes Innere vorbereitet und ankündigend erklärt. Dann werden wir reichlichen Anlaſs finden, den in ſeiner Art einzig entwickelten Sinn Haſenauer's für vornehmſten Bauſchmuck, ſowohl in der Hauptanordnung der Interieurs, als auch in der erfindungsreichen und geſchmackvollen Vertheilung der einzelnen Zierwerke nach jeder Richtung hin zu würdigen.





Ansicht des Burgtheaters von der Seite des Volksgartens. Zeichnung von R. Bernt.

Nähere Beschreibung des Aussenbaues.

Vorder- und Seitenansicht.

EHE wir auf die detaillirende Baubeschreibung eingehen, interessirt uns zunächst der allgemeine Eindruck der Vedute, die Bildwirkung des Gebäudes als solche. Wir nähern uns dem Burgtheater schrittweise vom entgegengesetzten Punkte, dem Thurme des Rathhauses her. Der Anblick aus der offenen Thorhalle daselbst wirkt überraschend, mit schön geschlossener Einheitlichkeit; ein glänzendes Renaissancebild im Rahmen des gothischen Bogens.

Eines fällt uns aber sofort auf. Der Giebel des Bühnenhauses sinkt in dieser Richtung der Hauptaxe völlig ein, er ist von hier aus nicht sichtbar. Für die architektonische Wirkung nach vorne hin ist selbstverständlich der hinausgebogene Mittelbau mit der geraden Front davor entscheidend — darüber die entsprechende Curve des Oberbaues, vor welcher, gleich einem langen, vorgesetzten Schilde, die Attica mit ihrer Reliefsculptur ebenfalls die gerade Linie zur Geltung bringt — endlich obenan die Flachkuppel, auf der gleich einer Laterne das Schirmdach über dem »Exhaustor« der Ventilation sitzt. Mit dieser weichen Abrundung schliesst das Baubild nach aufwärts ab, als ob dies Alles in Allem wäre. Das Giebeldach über der Bühne ist für die Hauptansicht verhehlt; der Bau drückt sich gerade an seiner Stirnseite nicht in seiner vollständigen Existenz aus, wo er doch zunächst über seine Art und sein Wesen genaue Auskunft dem Beschauer geben sollte. Der Architekt wünschte aber nicht, von vorne her mehr zur Schau zu bringen; eine gewisse Tendenz der decorativen Beschönigung dessen, was ihm zu charakteristisch-hart vorkam, veranlasste ihn ohne Zweifel eben zu dieser Lösung.

Wir haben früher die Vedutenwirkung des neuen Dresdener Theaters geprüft. Dort zerreisst sich allerdings das Bild nach der Seite hin: aber es ist überall complet, und vollends in der Vorderansicht spricht sich der Totalbegriff des Gebäudes mit allergrösster Entschiedenheit aus. Bei unserem Burgtheater führt uns jedoch erst die Seitenansicht die Ergänzung des vollen Architekturbildes vor Augen, das sich mit dem malerischen Effect en face nicht deckt. Vom Volksgarten her, oder schräg über vom Burgring werden wir den Bau in seiner thatsächlichen Zusammensetzung gewahr; da sehen wir erst den getrennten

Giebel des Bühnenhaufes, den Anfchlufs der vorderen Kuppelüberdachung an denfelben, ebenfo die umgürtende Prachtanlage in ihrem ziemlich weiten Abftand von dem Kernbau.

Am beften fafst fich der Gefammteindruck des Bauwerks von einem erhöhten Ausfichtspunkte zufammen. Der günftigfte Blick in der nächften Umgebung fcheint uns derjenige zu fein, den man von dem oberften Gefchofs des Bibliothek-Tractes der Univerfität, quer über den Rathhauspark hin gewinnt. Das in die Theile auseinandergetretene Bild der feitlichen Anficht von der Strafse her geht hier perfpectivifch wieder in's Ganze. Wir brachten vorhin (Seite 45) diefe Vedute.

Die Mittelfront uud die Flügelbauten.

Siehe die Kunftbeilage: »Mittelfront des k. k. Hofburgtheaters.« Photogravure von *R. Pauluffen* (nach einer Naturaufnahme von *C. Grail*).

DIE Wirkung des Baues en face ift unbedingt eine brillante; alle Mittel feftlicher Repräfentation find hier mit beftem Erfolg aufgeboten. Doch fofort bemerkt man die veränderte architektonifche Auffaffung gegenüber den früher befprochenen Bauten und Projecten. Beim erften flüchtigen Blick empfängt man annähernd wieder den Eindruck einer impofanten Palaftfaçade, und der Mittelbau tritt mit den Flügeln völlig in eine einzige, grofse Frontwirkung zufammen.

Sehr bezeichnend ift hiebei die Abrechnung zwifchen der geraden Linie und der Curve. Die Bogenftücke der Segments erfcheinen faft fubordinirt, als ob fie von beiden Seiten her nur die Schwellung oder Curvatur zur Hervorhebung der geradlinigen Mittelpartie bilden follten. Diefer Rifalit mit dem fchmucken Stirnband feiner Attica ift denn hier entfchieden die architektonifche Dominante und die gerade Linie klingt in den Flügeln beiderfeits voll aus. Letztere — in der ftattlichen Länge von je fechs Bogenfenftern zwifchen gedoppelten Säulen — geben, von vorne befehen, den Eindruck einer grofsen, ausgebreiteten Maffe des Bauwerks. Eigentlich ift dies ein baulicher Illufionseffect — man wäre verfucht, denfelben einen Theatercoup der Architektur zu nennen —, da die Flügelanbauten doch keine Tiefe haben, und (aufser gewiffen eingefügten Nebenlocalitäten) wefentlich nichts weiter enthalten, als die gerade anfteigenden Prachttreppen zu den Logenrängen.

Die mächtige Pilafterftellung des Mittelbaues mit den rauh gequaderten Poftamenten, den breitblättrigen Capitälen korinthifcher Ordnung über den hohen Schäften — und obenauf das fcharf vortretende Hauptgefims mit der Reihung kräftiger Modillons unter der Hängeplatte: dies ift das monumentale Gerüft, die grofse, zufammenhaltende Einrahmung für die gleichfam dahinter geftellte zweigefchofsige Gliederung und die zierliche Pracht ihrer Einzelformen. Wir haben da zwei in einander gefchobene Architekturen vor uns, nach dem Vorgang jener malerifch gefteigerten Combination, wie die fpätere Renaiffance fie liebte. Das nächfte Mufter hiefür ift das michelangeleske Baumotiv der beiden Seitenpaläfte des Capitols zu Rom, des Mufeums und des Confervatorenpalaftes; dann wohl auch die Façade der Laterankirche von Aleffandro Galilei.

Jene zwölf hohen Pilafter, welche die Bauphyfiognomie der mittleren Fronte beftimmen, find eigentlich maffive Mauerpfeiler, nur formal zur Pilafterbildung entwickelt. Sie wachfen von unten her aus einer derben Rufticarinde empor, die fich nach dem niedrigeren Sockel und dem höheren Stuhl abftuft: unten im Schlag fchärfer und mehr gefplittert, weiter oben rundlicher gekörnt und polfterartig. In mehr als der halben Höhe des Erdgefchofses erheben fich erft von den profilirten Bafen die glatten Schäfte.

Diefe ganze Methode der Quaderboffirung ift ein Erbftück des fpäteren Semper'fchen Styls, wie derfelbe von feinem Polytechnicum in Zürich bis zum zweiten Dresdener Theater mit immer fchärferer Entfchiedenheit hervortritt. Aber in Hafenauer's Behandlung ift das Boffagenwerk zu einem Ausdrucksmittel anderer Art geworden, und wirkt felbft nahezu decorativ: fo die fchmale, vorquellende Kiffenform



Die Flügelarchitektur.
Zeichnung von R. Bernt.

der oberſten und unterſten Schicht an den hohen Pfeilerſtühlen, dann die weicher und ſtumpfer gehaltenen Ruſticaringe an den Portalſäulen und die entſprechende Ruſticirung des ganzen Parterres der Flügel. Gleich kräftig wie an den Pfeilerſtühlen iſt die Quader-Panzerung der ſcharfen Mauerecken des vorderen Riſalits, zwiſchen denen die Bogenſtücke des Segments eingeſpannt erſcheinen. Im Ganzen zeigt die von Haſenauer modificirte Ruſtica mehr Fülle als Kraft, und ſtimmt hierin mit ſeiner übrigen, bequemen Formengebung zuſammen. In deutlichen Gegenſatz dazu ſtellt ſich — durch ſtrenge Haltung und echt lapidaren Charakter — die noch von Semper ſelbſt angeordnete Ruſticirung der Erdgeſchoſse der beiden Hofmuſeen.

Welcher entſcheidende Eindruck ergibt ſich nun aus dem vorgeſtellten Pilaſterſyſtem des Mittelbaues? Es iſt dies eine gewiſſe reichere Volltönigkeit, gleichſam ein ſymphoniſcher Bau-Effect, der in dem verſchränkten und doch harmoniſchen Zuſammengreifen der Motive einen ungewöhnlich feſſelnden Reiz übt. Die Zwiſchengeſimſe erſcheinen zunächſt in rhythmiſchen Unterbrechungen durchſchnitten, doch iſt nicht minder die Horizontal- und Verticalwirkung mit feinem architektoniſchen Sinn gegenſeitig abgewogen. Einmal folgt das Auge hinter den Pilaſtern weg unbeirrt der horizontalen Entwicklung der Geſchoſse — und dieſer Richtungszug läuft in den Flügeln ohne weitere Unterbrechung frei aus. Das Geſims über dem Erdgeſchoſs geht in gleicher Linie beiderſeits weiter — und das hinter den groſsen Pilaſtern eingebundene Zwiſchengebälk, auf welchem die Dichterbüſten vor den Öffnungen des oberen Halbgeſchoſses ſtehen, ſetzt ſich in unmittelbarem Anſchluſs als freies Hauptgebälk der Flügel fort. Doch ebenſo kann man auch die Formen von unten nach aufwärts ableſen, man kann von je einem Pilaſter zum andern die zwiſchen Säulen geſtellte Pforte im Parterre und das von Säulen eingefaſste Bogenfenſter darüber als beſondern verticalen Aufbau betrachten, welcher in der Giebelkrönung mit der inmitten geſtellten Büſte ſeinen decorativen Abſchluſs findet. Wenn man dieſen Eindruck feſthält, ſtellt ſich das ganze Baubild eigenartig dar. Geſonderte Tabernakel-Architekturen ſind an die Stelle der zuſammengereihten Arcaden des früheren Semper'ſchen Theatertypus getreten. Die Reminiſcenz an den Auſsenbau des römiſchen Theaters iſt faſt bis zur Unkenntlichkeit verwiſcht, und der gerade Frontanſatz Haſenauer's, welcher das hiſtoriſche Recht der Façade nach früherem Herkommen wieder herſtellt, vervollſtändigt — wie wir bereits ſahen — die Umbildung.

Da dieſer Vorbau ſich zu einer äuſseren Portalhalle und einer Loggia über derſelben öffnet: ſo iſt dadurch Altes und Neues — die gewohnte Anlage des Theaters (etwa nach der Art unſeres Opernhauſes) mit der Semper'ſchen Neuerung — auf ſehr findige Weiſe, faſt könnte man ſagen: durch einen architektoniſchen Staatsſtreich vermittelt. Semper hat eigentlich ſelbſt durch das in den Segmentbau neu eingeführte Motiv der Pilaſterſtellung der Abſicht ſeines Genoſſen, ein rechteckiges Façadenſtück voranzuſetzen, nur in die Hand gearbeitet. Es war dies ein Zugeſtändniſs, mit welchem er lediglich auf

die von Letzterem vorgeſchlagene Façadenlöſung einging. Denn von dem breiten Pilaſtermotiv an den Seiten des Segments hätte ſich ſchwerlich mehr ein organiſcher Übergang zu dem ſchlanken Säulenaufbau der mittleren Exedra finden laſſen, die ſeit dem Entwurf für Rio de Janeiro ein weſentliches Merkmal der Theaterprojecte Semper's bildete. Dagegen lag es von voran nicht in der individuellen Kunſtweiſe Haſenauer's, in die letzten Conſequenzen eines Bauprincips einzutreten, mit deſſen Vorausſetzungen er ohnehin nicht mitgegangen war. Die ſtramme Folgerichtigkeit ließ denn bemerklich nach, ſeit er dem Bau allein vorſtand. Ihm war die programmgemäße, Semper'ſche Conception nur ein freier künſtleriſcher Anhalt für weitere Durchführung in eigenem Sinn. —

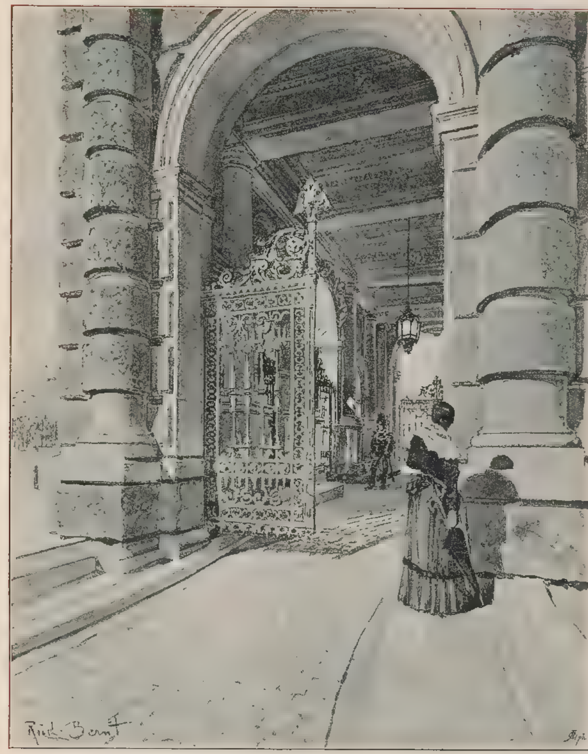
Die Flügel ſchließen ſich den Seitentheilen des Vorderbaues in deren Mitte an, ſo daß man die Eckſtücke dies- und jenſeits jedes Flügels als zuſammengehörig zu betrachten hat: was auch in der baulichen und decorativen Charakteriſtik berückſichtigt erſcheint.

Die Flügelbauten weiſen am inneren und äußeren Rand reicher behandelte Abſchlüſſe auf; inmitten derſelben enthalten die Fronten im Parterre eine Folge von vier gegiebelten, in Blendbogen geſtellten Fenſtern zwiſchen gedoppelten ruſticirten Pilaſtern, und darüber die entſprechende Reihe von Bogenfenſtern zwiſchen doppelt geſtellten ſchmucken Säulen. Dieſe Anordnung ſtimmt noch mit dem Münchener Modell überein; auch dort ſind die Säulen — ebenſo wie hier — nicht eigentlich gekuppelt, da ſie ſich näher an die Fenſter ſchließen und mit kleinen Intercolumnien auseinander treten.

In den Vorlagen oder Abſchlüſſen der Flügel nach innen und außen befinden ſich die Unterfahrten, nächſt dem Mittelbau beiderſeits für Seine Majeſtät den Kaiſer und die Herren Erzherzoge, an den Enden der Flügeltrakte für das zu Wagen anlangende Publicum. Am äußeren Rande öffnet ſich das Erdgeſchoß zu einer freien, nur mit Ziergittern verwahrten Thorhalle, welche von der Straße her den ungehemmten Durchblick gewährt: indeß an den inneren Vorlagen verſchließbare Pforten, über denen in der Bogenlunette ein reiches Gitterwerk den kaiſerlichen Adler in ſeine Eiſenranken faßt, den Zugang zu den prächtigeren, marmorgeſchmückten Einfahrtshallen des Allerhöchſten Hofes vermitteln. Sonſt ſind die inneren wie die äußeren Abſchlüſſe gleichartig gehalten; unten werden ſie durch ruſticirte Halbſäulen, nach oben hinauf durch Giebel hervorgehoben, auf denen hier wappenhaltende, weibliche Geſtalten lagern.

Dieſe zweigeſchoſsigen Aufbaue zwiſchen je zwei Säulen unten und darüber, welche oben durch die Übergiebelung gleichſam aus der Reihe losgelöst und verſelbſtſtändigt erſcheinen, bilden geradezu ein architektoniſches Leitmotiv des Baues, das mit ſehr markirter Accentuirung in beſtimmten Intervallen mehrfach auftritt. Zuerſt achtmal an den Flügeln, in der nothwendigen Verdoppelung an der Vorder- und Rückſeite; ferner wie ein Citat von dem Vorderbau her: je zweimal zu beiden Seiten des Portals der Rückfaçade; dann mehr decorativ an den Eckſtücken des Vordergebäudes dieſseits und jenſeits des Anſchluſſes der Flügel: alſo wieder viermal. (Hier ſtellen ſich im unteren Bogen ſtatt des Thors oder Fenſters Blendniſchen ein mit den populären Figuren von V. Tilgner, die bald näher beſprochen werden ſollen.) So kehrt denn dieſes Motiv in derſelben typiſchen Form ſechzehnmal an dem Bau wieder, nur in dem letztern Fall ein wenig modificirt.

Die Façadenbildung der Schmalſeiten der Flügel gegen den Volksgarten und die Teinfaltſtraße hin ſcheint unmittelbar aus der Bereicherung des eben beſprochenen Motivs hervorgegangen zu ſein; genau beſehen, iſt ſie aber zugleich eine geiſtreiche Reminiscenz an die mittlere Portalarchitektur des Dresdener Muſeums (gegen den Zwinger hinein). Die Säulen ſind hier unten und oben frei geworden, und dadurch bekommt das obere Geſchoß mit der Balkon-Brüſtung zwiſchen den Säulenſtühlen einen loggienartigen Charakter; ein flachbogiger Giebel ſchließt aufwärts ſtatt des ſpitzen Giebels ab, abermals mit dem bekrönenden Wappen zwiſchen geflügelten weiblichen Geſtalten. Im Erdgeſchoß öffnen ſich zwei niedrigere rundbogige Pforten zu Seiten des mittleren Portals, denen darüber Niſchen mit plaſtiſchen Gruppen entſprechen. Je zwei äußere Säulen im unteren und oberen Geſchoß, letztere unter



Blick durch die Unterfahrt rechts. Zeichnung von R. Bernt.

verkröpften Gebälkſtücken vortretend, faſſen die höchſt gefällige Gruppirung ein, die obenan in der beiderſeits anlaufenden Baluſtrade ihre Zuſammenſchlieſsung findet. Dieſes köſtliche Kleinfaçadenbild, eine freie Abart des römiſchen Triumphbogen-Motivs, tritt ebenſo auch als Mittelſtück in die rückwärtige Façade, in welcher die äuſseren Motive der Flügelbauten, die dort um's Eck geſtellt ſind, ſich in neuer Anordnung zuſammenreihen. —

Wenn wir uns noch einmal, um den ganzen Eindruck zuſammenzufaſſen, zu der vorderen Fronte gegen die Ringſtraſse hin in ihrer impoſanten Ausbreitung zurückwenden, dann finden wir den groſsen Rhythmus der Dreitheilung und der volleren Steigerung gegen die Mitte (in den Maſſen ſowohl, wie in den einzelnen Formen) mit bedeutendem Sinn durchgeführt: von den niedrigeren Flügeln zu dem machtvoll erhöhten Mittelbau, und innerhalb des letzteren zu der weiteren Erhöhung der Attica über dem mittleren Riſalit. Die ſchön abſchlieſsenden, in drei Stufen ſich erhebenden Baluſtraden accentuiren nach aufwärts dieſen Rhythmus der Maſſen. Zugleich geht aber, wie ſchon bemerkt, die Steigerung der Formen mit: die Halbſäulen der Flügel werden zu Vollſäulen an den Seiten des Segments, und im Mittelriſalit zur völlig freien, eine Halle bildenden Säulenſtellung. Dieſelbe Folge der Gradation zeigt ſich auch in den immer reicheren Capitälbildungen der Säulen des oberen Geſchoſses.

Hier ſcheint ſich denn Haſenauer's decorativer Baugeſchmack anzumelden. Die der Variirung fähige Form des Compoſit-Capitäls, — nicht des römiſchen, ſondern jenes der Renaiſſance — bot ſich da in willkommener Weiſe dar. An den Flügeltracten ſind die Capitäle, um ſich die Steigerung vorzubehalten, ein wenig einfacher gehalten: zu unterſt ein Blätterkranz, ſtatt des Kelchs Canneluren mit füllenden Stäben (ſogenannte »Pfeifen«), dann über dem Eierſtab zierlich gebildete Voluten mit der Blume in der Mitte. An den Segmentſtücken des Mittelbaues erfolgt die nächſte Bereicherung der Bildung. Für die Canneluren treten ſchmale Blattformen ein, oben ſpitz zulaufend; die Voluten ſind nach geläufigem Renaiſſancebrauch in Delphine umgeformt: die Köpfe in der Mitte zuſammentretend, die Schwänze an den Ecken nach aufwärts gedreht. Daſſelbe Motiv wiederholt ſich auch auſsenhin, an den Säulen über den Anfahrten. Der Mittelriſalit weiſt nun den höchſten Grad der Steigerung, gleichſam den Feſtſchmuck des

Capitäls auf. Die hohe Kelchform mit vollem Akanthus-Blattwerk kommt entſchiedener zur Geltung; die Voluten ſind — wenn auch nicht mehr in Delphinenform — wieder nach aufwärts gedreht. Von den Schnecken hängen Masken an ſchmalen Bändern nach der Mitte nieder: ein echtes theatraliſches Zierſtück. Und abermals ſetzt dieſe reichſte Capitälbildung als Wiederklang zu den mittleren Säulen der Flügelfaçaden hinüber, ſo daſs auch dieſe ſtattlicher hervorgehoben erſcheinen.[1]

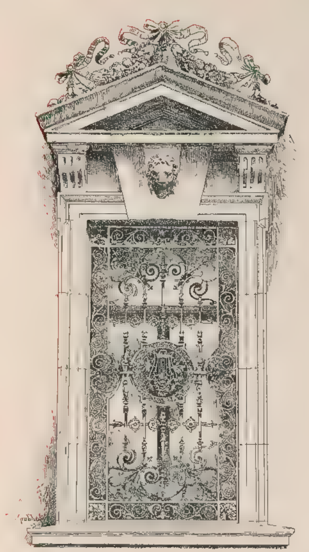
Wir haben dieſe Formenſchau des Façadenbaues noch weiter fortzuſetzen. Sehr ſchön ſteigen insbeſondere die ſanft gehobenen Linien der Ziergiebel, auf denen die Dichterbüſten ſtehen, in das Geſimſe über den groſsen Bogenfenſtern hinan: ein geiſtreiches Motiv. Nach unten und in der Mitte oben endigen dieſe Giebelcurven in ſchneidige Voluten von jener Bildung, wie wir ſie von den Sarkophagen der Mediceergräber Michelangelos in Florenz her kennen. Inmitten ſind die Büſten auf erhöhte Conſolen geſtellt, um die ſich — durch die oberen Voluten hindurchgezogen — ein Feſtonbehang wirft. Das Ganze gibt eine vorzüglich componirte Abſchluſsform von originellem Effect. (Vergleiche die Abbildung im Texte Seite 47.) Ferner wirken von untenher die Zier-Baluſtraden ſehr glücklich. Dieſe vor die Prachtfenſter geſtellten Dockengeländer — an der Mittelfront und den Eckriſaliten in der Fenſterbreite balkonartig vortretend, ſonſt an den Flügeln zwiſchen den Gewänden hinlaufend — umgürten wie ein feines Geſchmeide rings das Hauptgeſchoſs des Baues.

Nochmals von der Mittelfront ein Blick zu den Flügeln hin! Da ſind denn von geradezu phyſiognomiſcher Bedeutung für den Bau die in Bogenblenden geſtellten Giebelfenſter des Parterres. Es war nicht lediglich eine praktiſche Rückſicht, welche Haſenauer zu dieſer Anordnung beſtimmte, da die Kanzlei-Localitäten, die ſich im Erdgeſchoſs zu den Seiten der Logentreppen befinden, allerdings keiner Bogenfenſter bedürfen; das Motiv als ſolches gehört vielmehr ausdrücklich ſeiner individuellen Geſchmacksrichtung an. So finden wir in dem Parterre des neuen Burgbaues gleicherweiſe dieſe Art von Fenſterbildung mit ſichtlicher Vorliebe verwendet. Der urſprünglichen Herkunft nach iſt es die Fenſterform Ammanati's vom Erdgeſchoſs des Palazzo Pitti in Florenz; als derſelbe die rieſigen Bogenpforten dort ſchloſs, ſchaltete er dafür ſolche Fenſter mit Giebeln ein, und der umfaſſende Bogen wurde nun zum kräftig wirkenden Rahmen des neu gewonnenen Motivs, das in jenem erſten Gebrauch eigentlich nur ein Aushilfsmotiv war. Haſenauer gefiel ſich beſonders in ſolchen Combinationen.

Am Burgtheater bildete er jene Fenſterform folgendermaſsen durch. Den geraden Sturz bindet in der Mitte ein dreigetheilter Schluſsſtein mit einem Löwenkopf; über ſeitlichen Triglyphen-Conſolen ſetzt ſich der Giebel auf, und das Bogenfeld darüber füllen Feſtons mit flatternden Bändern. Zu oberſt ſtellt ſich ein Mascaron vor die Bogenſchlieſse, die bis zum Architrav des Parterregebälkes hinanreicht. Auch dieſe Fenſterbildung geht wie ein Leitmotiv um das Bauwerk herum, um wieder in veränderter Anordnung, aber ebenſo entſcheidend, an der Hinterfaçade nochmals aufzutreten.

Für das Ornament ſind überall ſehr ſinnreich theatraliſche Embleme verwendet; auch in dem kleinſten verzierenden Detail drückt der Bau feſtlich-heiter ſeine Beſtimmung aus. In dem zwiſchen den Säulencapitälen durchlaufenden Fries über den groſsen Bogenfenſtern des Segments und der Loggia im Riſalit ſteht inmitten eine wohlſtyliſirte Kithara mit gebänderten Guirlanden zu beiden Seiten; das

[1] Wenn wir früher (Seite 46) die Vermuthung ausſprachen, Semper würde ſich da mit einer Form des Capitäls begnügt haben, ſo iſt dies nachträglich zu berichtigen. Auch bezüglich dieſer Varietäten hat er bereits zeichneriſch vorgearbeitet — wohl von der Empfindung geleitet, daſs man dem baulichen Genius loci in Wien mehr formale Augenweide, reicheren Wechſel des Details bieten müſſe. Kürzlich gewährte uns freundlichſt der Architekt Herr Edgar Kováts, der durch Jahre in einem Atelierverhältniſs zu den beiden Meiſtern: Semper und Haſenauer ſtand, einen Einblick in ſein Copienbuch, in welchem unter anderen einzelne Originalſkizzen von Semper oder doch Pauſen nach ſeinen Zeichnungen ſich aufgeheftet finden. Darunter auch zwei Varianten der Capitäle für das erſte Geſchoſs der Front des Burgtheaters, in circa $^1/_{15}$ der auszuführenden Naturgröſse. Ein Capitäl mit Pfeifen, unten mit ſcharf geränderten Akanthusblättern umſäumt, feine Roſetten in den Augen der Voluten; das andere mehr kelchförmig, mit Delphinen ſtatt der Voluten, nach Art der florentiniſchen Frührenaiſſance. Eine dritte Species für die mittlere Loggia ſoll auch zur weiteren Bereicherung Masken aufgewieſen haben — dieſe aber mit der Hauptform gebunden, nicht an loſen Bändern niederhängend, wie wir es jetzt an dem Bau ſehen. Jedenfalls haben die von Semper vorſkizzirten, ſtyliſtiſch beſtimmteren Typen in der ſpäteren Umzeichnung und Detaillirung eine unverkennbare, decorative Lockerung erfahren, obgleich die urſprünglichen Motive ſich noch deutlich genug ankündigen.



Parterrefenſter. Zeichnung von Tony Grubhofer.

gleiche Ziermotiv enthalten auch die Frieſe der Eckvorlagen der Flügel. Über den vier inneren Fenſtern derſelben ſind ungetheilte Feſtons hingeſpannt, mit darauf geſetzten, zierlichen Maskenköpfen. (Nebenher eine Reminiscenz an den reizenden Zierfries des Grabdenkmals des Giovanni Galeazzo Visconti in der Certoſa bei Pavia.) In den Zwickeln zu den Seiten der Bogenfenſter, ſoweit ſie nicht der figuralen Darſtellung bezeichnender Bühnengeſtalten vorbehalten wurden, ſind muſikaliſche Inſtrumente, Helme, Waffen und dergleichen in geſchmackvollſter Weiſe trophäenartig zuſammengeſtellt. Es iſt dies keineswegs ein ſchematiſcher Zierrath; die Gegenſtände ſelbſt, wie die Art der Vereinigung, wechſeln von einem Fenſter zum anderen. Beiderſeits der oblongen Durchbrechungen zwiſchen den Pilaſtercapitälen, vor welche die Dichterbüſten geſtellt ſind, finden ſich ähnliche bündelförmige Gruppirungen, von Grotesk-Köpfen niederhängend: Schwerter, Fasces, Scepter, Zinkenkronen — die ebenſo wie das Zierwerk der Zwickel, als ſceniſche Inſignien zu gelten haben. Den Säulenpaaren der Flügel entſprechen oben, die Baluſtrade gliedernd, gefüllte Abſchlüſſe mit Rundſchilden darauf, welche die Kaiſerkrone und alternirend den Namenszug des Kaiſers (F. J.) und der Kaiſerin (E.) enthalten. Dieſe Schildform als Akroterienmotiv weiſt ſchon das Münchener Modell auf.

In den Bogenzwickeln nach rückwärts hin, wo doch eine gewiſſe Mäſsigung des Details unerläſslich war, begnügte ſich der Architekt mit ſchräg geſtellten, bebänderten Kränzen. In den Mauerfüllungen zwiſchen den Fenſtergiebeln der Garderobetracte fanden Adler mit ausgebreiteten Flügeln und übergeworfenen Feſtons, mit den Fängen einen Kranz faſſend, ihre Stelle. Über den Fenſterblenden der rückſeitigen Ecken des Vorderbaues, an die ſich das ſchmälere Bühnenhaus anſchlieſst, ſehen wir, von je einem Löwenkopf gehalten, volle Feſtons angeheftet; inmitten fällt ein Niederhang ab mit Schwertern, Streitäxten und anderen ſtyliſirten Waffenſtücken. — Die Stirnſeiten der Flügel ſind auch decorativ mit einer gewiſſen Auszeichnung behandelt. Auf den Friesfeſtons ſtehen Schwäne ſtatt der Masken; die für Überſchriften beſtimmten Cartouchen ob den plaſtiſchen Gruppen der Niſchen haben eine reichliche decorative Einfaſſung: oberwärts wieder den Löwenkopf als ornamentalen Halt zwiſchen Fruchtſchnüren und zu beiden Seiten niederhängende Zierbündel der eben bezeichneten Art.

So breitet ſich bildneriſches Formenleben über allen Flächen und der Ausfüllung bedürftigen Bautheilen hin. All dieſes reichliche Schmuckwerk wurde von Haſenauer in wirkſamſter Dispoſition angegeben; etwa mit Ausnahme des ſchönen Friesmotivs über den Fenſtern des Mittelbaues und der Flügelriſalite, welches wir bereits in ähnlicher Art an der Façade des neuen Dresdener Theaters vorgefunden haben. Dort wirkt aber dieſe Friesdecoration ernſter und kräftiger, während ſie am Wiener Burgtheater in's Zierlich-Weiche hinübergeht. Im Ganzen iſt hier die Haltung des Baues auf Fülle der Geſammtwirkung geſtimmt, mehr dazu angethan, feſtlich zu repräſentiren, als monumental zu imponiren. Selbſt die Hauptformen müſſen ſich dieſer vorwiegend decorativen Abſicht anpaſſen. Da fehlt denn auch den Säulenſchäften des erſten Geſchoſses die richtige Stämmigkeit: bis in die Mitte hinan ſind ſie weich geſchwellt, nach oben in faſt entkräftender Weiſe verjüngt. Aber gerade dieſe weniger entſchiedene Schaftbildung paſste zu der üppigeren Zierlichkeit der von Haſenauer umgearbeiteten Capitäle, wie wir ſie oben charakteriſirt haben. Jedenfalls ſpricht ſich in der ganzen Stimmung der Formen ein perſönlich-künſtleriſcher Zug mit deutlichen Merkmalen aus.



Zeichnung von A. Kaiser.

Der Oberbau und seine Bedachung.

JE höher nach aufwärts, desto weiter entfernt sich Hasenauer von Semper; hier an oberster Stelle scheidet sich sichtlich seine Geschmacksrichtung von dessen Principien der Baucharakteristik und den härteren Linien, die durch dieselbe bedingt sind. Gerade da oben, wo die charakterisirende Tendenz am bestimmtesten sich aussprechen sollte, tritt Unentschiedenheit und schwankende Vermittlung ein, und der scheue Geschmack umgeht die strengere Folgerichtigkeit.

Der Aufbau über dem Zuschauerraum ist an den stumpfen Ecken rusticirt; oblonge Fenster mit verzierten Einfassungen — fünf nach vorne im Segment, je drei an den geraden Seiten — reihen sich zwischen gedoppelten kurzen Pilastern, welche wieder vorn weiter auseinandertreten, um für Ziergehänge freien Raum zu lassen. Um den Sockel des Oberbaues schlingt sich eine Folge von Festons — an dieser Stelle ein kleinlich spielendes Motiv. Von der Lust zu schmücken, liess Hasenauer auch da nicht ab, obgleich nach obenhin alles zunächst Construction, und nicht eitel Decoration sein sollte.

Von jenem Sockel an, über der Plafondhöhe des Theatersaales, gehört der grosse Bodenraum mit den Fenstern ringsum vornehmlich der grossartigen Ventilationsvorrichtung an, deren Exhaustor in der Mitte zu dem Scheitel des Kuppeldaches aufsteigt und denselben durchsetzt. Diese runde Durchbrechung ist von einer Balustrade umfasst; über derselben erhebt sich das freie Schirmdach mit zierlich durchgebildeter Spitze. An dem drehbaren Mantel obenauf sitzt eine geflügelte Bronzefigur von seltsamer Bildung: »es ist das Steuer, welches den Zutritt des Windes in den Abzugsschlauch für verdorbene Luft abhält; wir sehen es in Form eines Boreas, der in ein Muschelhorn bläst, ästhetisch gelöst.« (J. Folnesics, »Das neue Hofburgtheater.« Wiener Allgemeine Zeitung, 14. October 1888.)

Die eben besprochene Flachkuppel weist unverkennbar auf das Vorbild der Bedachung des Zuschauerraums der grossen Oper in Paris zurück: hier hat sich Hasenauer eine Abschweifung von Semper zu Garnier hin gestattet. Auch den verzierenden Saum mit dem ringsum laufenden Maskenmotiv nahm er von Paris fast abschriftlich herüber. Die Anlehnung der Kuppel an den nur äusserst wenig überragenden Giebel des Bühnenhauses ist ganz ähnlich wie dort gelöst, so dass dieses Zusammentreffen von Dreieck und elliptischer Abrundung weit mehr als ein architektonischer Schaueffect, ein auf den Contrast der Bedachungslinien berechnetes, decoratives Baubild, wie als ein wesentliches Moment der baulichen Charakteristik zu wirken vermag. Eigentlich sieht man bei dieser Art der Angliederung nicht recht die Nothwendigkeit der gesonderten Überdachung des Zuschauerraumes und des Bühnenbaues ein.

Zudem traf hier der Architekt eine ganz merkwürdige, faſt möchten wir ſagen, klügelnde Abrechnung. In Paris iſt die vordere Bedachung die einer Rotunde, welche durch den Bühnenanbau geradlinig abgeſchnitten erſcheint; Haſenauer ſah ſich genöthigt, auch nach aufwärts das Segment mit ſeinen Ecken beizubehalten, weil dies durch die von Semper vorgezeichnete Geſammtdispoſition des Baues unabweislich bedingt war. Man merkt, daſs er ſich widerſtrebend dieſer Forderung fügte, daſs er ganz gern — wenn es irgendwie angegangen wäre — ſeinen oberen Aufbau völlig als Rotunde gehalten hätte. Er ſuchte nun hinüberzuleiten, zu vermitteln, ſo gut er konnte. Die Gurtenlinien des Flachkuppeldaches verziehen ſich in ſtörender Ausſtreckung gegen die vorderen Ecken hin; der Architekt muſste ſich irgendwie mit dem Segmenthöcker abfinden, den noch überdies nach vorn die hohe Attica maskirt — aber um dieſen Preis ſetzte er das Baubild durch, wie er ſich's nach obenhin wünſchte.

Die »Neue Illuſtrirte Zeitung« brachte im I. Band des Jahrganges 1876 jene perſpectiviſche Anſicht des »neuen kaiſerlichen Schauſpielhauſes in Wien« nach dem damaligen Stadium der Entwicklung, die wir auf Seite 37 reproducirt haben. Es iſt ein Proſpect vom Reiſsbrett weg: doch ſtehen die Hauptformen ſchon durchwegs feſt. In der vorgezeichneten Anordnung des oberen Aufbaues merkt man es ſehr deutlich, daſs da noch Semper das erſte Wort gehabt habe. Jener weiſt noch immer das ſtrengere Liſenenſyſtem auf, wie es der Meiſter bis nach München und Dresden hin anzuordnen pflegte: es ſollte ſymboliſch an die das Geſims durchſetzenden Stangen am Obergeſchoſs des römiſchen Theaters erinnern, von denen aus das Velum ſich über die Cavea hinſpannte. Der Bühnenbau hebt ſich dahinter mit kräftig umrahmtem Giebel hervor, der noch für eine in der Zeichnung angedeutete Tympanongruppe freien Raum bietet; auf dem Firſt ſteht eine Lyra und an den Ecken erſcheinen die Flügelgreife, wie Beides wirklich der Bühnengiebel des zweiten Dresdener Theaters aufweiſt. Das Princip der ſcharf charakteriſirenden Trennung war bei aller Mäſsigung hier noch feſtgehalten, und würde auch von Semper nie aufgegeben worden ſein, wenn er nicht eben vor der weiteren Durchführung des Baues zurückgetreten wäre.

Das Bühnenhaus und die Garderobentracte.

WIR können wohl nicht anders, als diesmal von obenher unſere Betrachtung fortzuſetzen, weil hier gerade in dem überragendem Theil ſich das Ausdrückende, architektoniſch Bezeichnende kundgeben ſoll. Jene ganze Bauhälfte, welche der Bühne und den Vorbereitungen zur Darſtellung angehört, ſtellt ſich in der äuſseren Erſcheinung gleichſam als eine dreiſchiffige Anlage dar, deren breiten Mittelraum die Bühne einnimmt, während in den untergetheilten Seitenſchiffen die Schauſpielergarderoben ſich beiderſeits anſchlieſsen.

Im Giebelaufbau des Bühnenhauſes — namentlich von der Seite geſehen — meldet ſich die Nachwirkung des Baugedankens vom Münchener Modell wieder deutlicher an. Auch das Fenſterſyſtem iſt ein ähnliches; hier erſcheint es jedoch mit guter Wirkung gruppirt. Je zwei Fenſteröffnungen, durch leichte, fein geſimſte Pfoſten eingefaſst, ſind dreimal zuſammengeſtellt: breite Ruſticaſtreifen treten ſondernd dazwiſchen. Dieſe Anordnung, zuſammt den kräftiger hervortretenden, gequaderten Rändern, iſt ebenſo haltungsvoll wie gefällig: dabei hätte es aber wohl ſein Bewenden haben können. Die müſſigen Feſtongehänge am Sockel ſetzen ſich vom vorderen Aufbau weiter fort, und oben im Fries kommen auſserdem über den ruſticirten Zwiſchenflächen Trophäen, über den Fenſterpfeilern Kränze mit quer durchgeſteckten Thyrſusſtäben hinzu: eine wohl zu weit gehende ornamentale Redſeligkeit, die noch ſo hoch aufwärts nicht ſtille halten mag. Die Garnitur mit Masken vom Saum der vorderen Flachkuppel geht gleichfalls längs des Bühnendaches weiter. Wenn dieſer umſäumende Schmuck mit ſeinen eben auch rundlichen Formen für einen runden Dachrand paſſiren mag: ſo bedürften die Seiten eines geraden Giebeldaches immerhin ſtrenger ſtyliſirter Antefixe.

Vor allem aber möchten wir uns gegen das zwillingsartige Zusammenwachsen der beiden Oberbaue des Zuschauerraumes und der Bühne aussprechen; letzterer wagt sich nicht in die Höhe heraus, was er doch sollte, um in entschiedenem Sinne ausdrucksfähig zu werden. An dieser obersten Stelle tritt der Gegensatz unseres Burgtheaters zum Dresdener Theater am schärfsten zu Tage.

Der ausgesprochene Drang, auch nach obenhinaus dem Schmucke das letzte Wort zu lassen, zeigt sich vornehmlich in den Endigungszierden des Giebels. Hasenauer strebte hier ebenfalls nach reicherer Fülle. Die dem obersten Fastigium zugedachte Lyra wird durch zwei edelgeformte Genien von Benk emporgehoben, und diese mäßige Überhöhung mit plastischer Beihilfe war fast unerlässlich, wenn der Giebel hinter der vorderen Kuppel einigermaßen zur Geltung kommen sollte. (Auch hier tritt uns eine Reminiscenz an die Pariser Oper entgegen: wir meinen die daselbst an gleicher Stelle befindliche Gruppe von M. Millet, mit dem bekränzten Apoll in der Mitte, der mit emporgereckten Armen — fast in sensationeller Weise — die Lyra hoch über seinem Haupte hinanhält.) Für die antikisirenden Greife oder Sphinxe an den Giebelecken substituirte Hasenauer hohe Zieraufsätze im echten Geschmack der Spätrenaissance, die an sich betrachtet, sich immerhin als reizende decorative Gebilde präsentiren; die sculpirte Basis, die schlanken Nischen an den vier Seiten mit den Masken obenauf, die feinen Ecksäulchen mit den Widderköpfen darüber — dies erinnert sehr an jene spielende Goldschmiede-Architektonik, von welcher Benvenuto Cellini in dem Postament zu seinem Perseus ein früh-barockes Probestück lieferte. Ein Überschuss des üppigen Verzierungstriebes, der sich an dem ganzen Bau kundgibt, blüht hier noch ganz zuletzt in solchen anmuthigen Spielformen aus.

Die bauliche Behandlung der Garderobetracte, welche nach aussenhin die Seitenansicht des Bühnenhauses bestimmen, nimmt nun unsere weitere Beachtung in Anspruch.

In dem ganzen Theaterbau gibt sich das höchst anerkennenswerthe künstlerische Bestreben kund, bei aller Sonderung und Ausgliederung desselben doch auch für eine einheitliche Haltung, für die Wirkung ins Ganze hinein Sorge zu tragen. Dies wurde durch das Hinüberführen der leitenden Motive von einem Bautheil zum andern in eminent sinnreicher Weise erzielt. Wir haben diese Wahrnehmung schon früher gemacht; nun finden wir den Anlass, sie neuerdings zu bestätigen. Wohl war das Problem im vorliegenden Fall complicirter: von der schmuckreichen Architektur der Vorderseite und der Flügel war nicht so leicht der Übergang zu dem Utilitätsbau der Garderobentracte zu finden. Der Architekt konnte hier die Hauptformen nur mit einer gewissen gekünstelten Übertragung festhalten Die Lösung ist nun folgende. Je drei Fenstergruppen sind an diesen Tracten durch ähnliche, übergiebelte Tabernakel umrahmt, wie wir solche von den Flanken der vorderen Flügelbauten her kennen: nur sind die Säulen in glatte, sehr wenig vortretende Pilaster umgewandelt, so dass sich da die Wirkung der Wand mehr geltend macht. Die Capitäle der Pilaster sind von derselben Bildung, wie jene der Halbsäulen an den Flügeln. Zwei abgerundete Giebel nehmen einen spitzen Giebel in die Mitte: sie steigen in die Luken des niedrigen Obergeschosses hinan, welche sich lediglich für die freie, luftige Entwicklung des Giebelmotivs zu öffnen scheinen. Auch dieses eigenthümlich angeordnete Halbgeschoss mit seinen Durchbrechungen, die vorn in der Mittelfront die Dichterbüsten aufnehmen, ist ein bindendes, ringsum laufendes Motiv des ganzen Baues. An den vorspringenden Ecken — mit den frei herausgebauten Zufahrten zur Bühne — sind oben wieder statt der Pilaster Halbsäulen zu den Seiten des grossen Fensterbogens gestellt; damit klingt hier das Flankenmotiv der vorderen Flügel wie ein Formen-Echo bedeutsam herüber, zugleich die Fensterarchitektur der Seitentracte mit einer volleren Bildung abschliessend.

Allerdings ergibt sich an denselben bei dem grossen Bedarf von Fensteröffnungen ein merkwürdig complicirtes System der Über- und Unterordnung der Geschosse. Die Hauptsonderung wäre zuvörderst dreifach: 1. Das rusticirte Erdgeschoss, bis zur Höhe des um das ganze Bauwerk laufenden Cordongesimses des Parterres. 2. Das bedeutend entwickelte Mittelgeschoss, in der Gesammthöhe der Bogenfenster- und Säulenarchitektur der Façade und der Flügelbauten. 3. Das niedrige Obergeschoss,



Hintere Façade. Zeichnung von R. Bernt.

abwechſelnd ſich öffnend und ſchlieſsend unmittelbar unter dem Hauptgebälke. Nun iſt aber das untere Boſſagen-Geſchoſs wieder gedoppelt, nach Parterre und Mezzanin. (Die Schluſsſteine über den unteren Parterrefenſtern enthalten die köſtlichen, chargirten Schauſpielertypen von Victor Tilgner.) Noch mehr particulariſirt ſich die Hauptetage: und zwar theilt ſich dieſelbe *a)* in das eigentliche erſte Stockwerk mit den höheren Fenſtern innerhalb der Tabernakel-Umrahmungen und in den Zwiſchenräumen, jene gegiebelt, dieſe mit geradem Sturz; *b)* in ein Halbgeſchoſs mit dreigetheilten Fenſteröffnungen im Einſchluſs der Bogen, und mit niedrigeren viereckigen Fenſtern auſserhalb der letzteren.

So weiſen denn die Seitentracte des Bühnenbaues, von der vorher beſprochenen Zuſammenfaſſung der Fenſtergruppen abgeſehen, im Ganzen fünf Fenſterreihen über einander auf.

Die hintere Façade.

DIE nach rückwärts dem Bühnenhauſe vorgelegte Façade — dieſes zweite Janusgeſicht des Baues — iſt im Grunde genommen ein architektoniſcher Überfluſs. Die Hinterſeite eines Gebäudes ſollte immer untergeordnet ſein; und hier, ſo möchte man glauben, ergäbe ſich die Unterordnung von ſelbſt aus der ohnehin ungünſtigen Straſsenſtellung. Das Bühnenhaus öffnet ſich nach innen gegen den Zuſchauerraum: ſeine bewegliche Façadenwand iſt der Vorhang; nach der Straſse, gegen welche die Hinterbühne liegt, iſt der Bühnenbau als ſolcher indifferent und für die vorfahrenden Vehikel mit Decorationen und Verſetzſtücken bedarf es doch keines feſtlichen Portals.

Wenn der Architekt hier dennoch eine zweite Schaufeite componirte, fo beftimmte ihn hiezu wohl das äfthetifche Bedürfnifs, den Bau in feiner Formenentwicklung gleichfam ausreden zu laffen, insbefondere die Randmotive des Vorderbaues nochmals in einem Schlufsaccord zu vereinigen. Und dies ift in der That vorzüglich gelungen.

Das Baubild präfentirt fich nun folgendermafsen. Aus der Front fchiebt fich ein breiter, mit Rufticaecken kräftig eingefafster Rifalit vor, aus dem fich nochmals eine mäfsigere Vorlage heraushebt. Die Façadenbildung der fchmalen Stirnfeiten der Flügel tritt hier in die Mitte ein, mit der bevorzugten Verwendung einer Portalarchitektur; zweigefchofsige Aediculä oder Tabernakel-Aufbaue mit Giebeln, wie jene an den Enden der vorderen Flügeltracte, ftellen fich zu zweien an beide Seiten und fchliefsen fo das Façadenbild ab. Dazu kommt eine pikante Auswechslung der Motive: im Einfchlufs der unteren Bogen erfcheinen wieder die übergiebelten Fenfter von dem Parterre der Flügel, in den oberen Bogen dagegen jene Dreitheilungen der Halbrundfenfter wie an den Garderobetracten.

Die Giebel obenan find mit dem unter den Durchbrechungen des hohen oberen Halbgefchofses hinlaufenden Gefimfe gebunden, das fich an den beiden Seiten in gleicher Linie fortfetzt und dann ebenfo um die Ecken des Vorderbaues bis in die Flügeltracte hinaus weiterläuft. Die fcharfe Markirung der Gefimfe in ihrer Über- und Unterordnung, fowie die confequente Weiterführung derfelben ift ja — wie wir bereits conftatirten — eines der Hauptmerkmale des ganzen, fo wohl gegliederten Baues, das fich denn auch an diefer Stelle, gleichfam in letzter Folgerung, zu erkennen gibt.

Die Quaderboffirung in breiten, verticalen Streifen findet an den Ecken und den Rücklagen reichliche Verwendung. Zu beiden Seiten des mittleren Portalbaues und hart an den Kanten des Rifalits find in vier fenkrechten Reihen fchmale Fenfteröffnungen übereinandergeftellt, welche an der flachen, glatten Wand ftörend wirken würden, hier aber in ziemlich unauffälliger Weife in dem boffirten Quaderwerk fich bergen.

Hinter der aufgefetzten Baluftrade ragt das Obergefchofs und der Giebel des Bühnenhaufes empor; inmitten desfelben öffnet fich ein grofses, dreigetheiltes Halbrundfenfter, vor deffen innere Pfoften fich die wohlgeformten Karyatiden von Jofef Lax in belebender Abtheilung ftellen.

Mafsverhältniffe. Das Baumaterial. Die Gitterwerke.

IR geben vorläufig nur die allgemeinen Baumafse an, um weiterhin auch die Mafse der Innenräume, foweit fie bezeichnend und zur Unterfcheidung von anderen Theaterbauten wichtig find, nachfolgen zu laffen.

Länge durch dic Axen der Flügelbauten	136·50 *m*
Mittelaxe durch den Theaterfaal und das Bühnenhaus	85·50 *m*
Mit der Vortreppe dazu	87·60 *m*
Höhe des Vorderbaues vom Strafsenniveau bis zur Kante des Hauptgefimfes	22 *m*
Höhe des mittleren Rifalits mit der Attica und der Baluftrade	27·80 *m*
Hohe der in der Mitte durchbrochenen Flachkuppel	38·70 *m*
Vom Strafsenniveau bis zur Spitze des Exhauftorthurmes	42·50 *m*
Firft des Bühnendaches	42 *m*

Bezüglich der Angaben des Baumaterials, welche weiterhin, fobald wir die Innenräume betreten, für die koftbaren Decorationsgefteine von befonderem Intereffe fein dürften, folgen wir der fachkundig zuverläffigen Weifung von Felix Karrer (»Die Baugefteine des neuen k. k. Hofburgtheaters.« In den Mittheilungen der Section für Naturkunde des öfterreichifchen Touriften-Club. I. Jahrgang. 1889. Nummer 3 und 4, Seite 22).[1] Das Hauptmaterial, aus dem das neue Haus gebaut wurde, ift ein weifser oder weifslich-gelber Kalkftein, welcher der Kreideformation angehört und aus dem fich der

[1] Vergleiche dazu feinen »Führer durch die Baumaterial-Sammlung des k. k. naturhiftorifchen Hofmufeums«. Seite 49, 51, 54 bis 56, 58, 60, 61, 75.



Rückfeitige Anficht des Burgtheaters (vom Eck des furftlich Liechtenftein'fchen Palais aus). Zeichnung von R. Bernt.

gröfsere Theil der Halbinfel Iftrien zufammenfetzt. Es find Kreidekalke von Pomer bei Pola, von Marzano, dazu der fogenannte Prodollftein von Dignano. Das Material von Pomer diente für die Façaden bis zum Cordongefimfe über dem Parterre, der Aufbau von diefem Gefimfe aufwärts wurde aus den Gefteinen von Marzano und Dignano aufgeführt. Der Sockel des Theaters befteht aus dem bekannten miocänen Kalkfteine von Wöllersdorf bei Wiener-Neuftadt, der bei den Wiener Monumentalbauten: fo bei der Votivkirche, dem Hofoperntheater, dem Rathhaus, der Univerfität, vielfach zur Verwendung kam. Die Garderobetracte find von dem Kreidekalk aus den alten, feit der Römerzeit verfchollenen Steinbrüchen von Merlera in Iftrien hergeftellt, die nun neuerdings wieder angegangen wurden. Auch das grofse Attica-Relief von Weyr, der Triumphzug des Bacchus, ift aus demfelben Merleraftein herausgearbeitet, der fich nicht nur als baulicher Werkftein, fondern auch als Bildnereiftoff wohl geeignet zeigt. Für die Säulenfchäfte vor der Loggia und zu Seiten der Fenfter der Mittelfront wurde ein Trümmermarmor, die fchön geäderte kryftallinifche Kalkbreccie von Serravazza bei Carrara (Brèche violette) verwendet. Die Säulen an den Stirnfeiten der Flügeltracte und an der Front der Rückfeite find aus einem gelblichen polirten Kalkfteine von Arzo bei Mendrifio in der Schweiz angefertigt. So ift denn für die Abtönung der allgemeinen Wirkung des Baues in den Maffen wie in den Hauptgliederungen durch die glückliche Combination der Baugefteine beftens geforgt. —

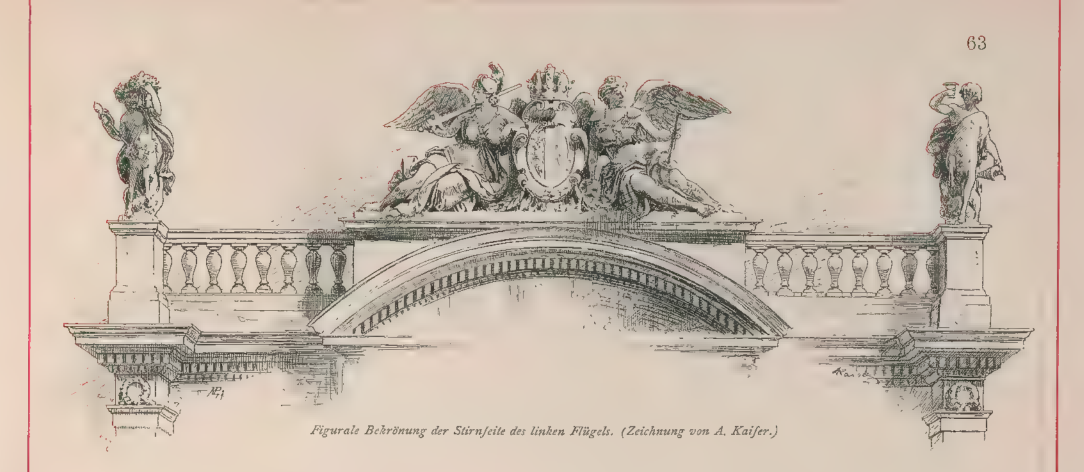
Endlich haben wir mit voller Anerkennung auch der Gitterwerke an den Unterfahrtshallen, in den Thorlunetten und Fenftern zu gedenken, die (nach Hafenauer's Vorzeichnung) aus den vielbewährten Kunftfchloffereien von Albert Milde und Valerian Gillar hervorgegangen find. Mit viel Gefchmack und richtiger Stylempfindung ift hier der Eifenzierrath mit der Haltung der Bauformen zufammengeftimmt; er erfcheint durchwegs — dem Formencharakter der fpätereren Hochrenaiffance entfprechend — wohl frei aber nicht ausfchweifend bewegt, immer mit angemeffener Einlenkung der

Curve in das bindende lineare Eifengerüft. Die Vergoldung des mittleren Motivs, fei es eine Lyra, ein Wappen oder das kaiferliche Monogramm wirkt fehr glücklich als Verdichtung des Glanzes an einzelnen Stellen, der den Bau weithin umfchimmert.

Im Ganzen theilen fich die Gittercompofitionen — aufser den freien Gitterthoren der äufseren Unterfahrten in den Flügelbauten — in vier formal verfchiedene Species, die wir der Überficht wegen zum Schlufse noch anführen.

Einmal die Fenftergitter im Parterre. Die glücklichfte Anordnung, fowohl was das innere Stabwerk, wie die äufsere Umränderung betrifft; das Mittelfchild mit der vergoldeten Lyra beiderfeits wohl gefafst und verbunden. — Dann die Lunettengitter in den Bogen der Portale des Mittelbaues, der Hof-Einfahrten und der Hinterfaçade. Reiches, nach innen fich bewegendes Eifenrankenwerk, den Doppeladler mit der Kaiferkrone in der Mitte einfaffend; Vergoldung am Wappenfchild und der Krone, wie an den fpiralförmigen Endigungen der Ranken. — In den hölzernen Thürflügeln darunter: aufrechte, oblonge Durchbrechungen mit kleineren Gitterwerken, nach innen der kaiferliche Namenszug mit der Krone darauf (vergoldet). — An den Oberfenftern des Zufchauerhaufes und des Bühnenaufbaues, von trefflichem Eindruck in die Ferne: das vergoldete, kaiferliche Monogramm in ein zierliches Ornament, wie ein Schmuckftück eingefafst, inmitten eines leichten, in fchrägen Linien gekreuzten, gleichfalls vergoldeten Gitternetzes. Eine fein wirkende Concentration des Goldfchimmers auf das mittlere Motiv. — Die Gitterthore der äufseren Unterfahrthallen, auf die wir zuletzt noch zurückkommen, präfentiren fich — geöffnet wie gefchloffen — gleich vortheilhaft. Die Emporhebung des Adlers obenan durch kräftig anfteigendes Eifenornament, wirkt auch hier ganz bedeutend. Den malerifchen Eindruck verdeutlicht genau das Textbild, das wir oben (Seite 53) brachten.





Figurale Bekrönung der Stirnſeite des linken Flügels. (Zeichnung von A. Kaiſer.)

Der äussere plastische Schmuck.

DIE Monumentalität eines Gebäudes von repräſentativer Bedeutung findet erſt ihren Abſchluſs, ihre Vollendung in der hinzutretenden, plaſtiſch-maleriſchen Ausſtattung. Mit dem Sculpturen- und Bilderſchmuck gewinnt die Architektur Sprache und Ausdruck, die Beſtimmung und Weihe des Gebäudes wird durch denſelben gedeutet und erklärt.

Der Sculptur gehört zunächſt der Auſsenbau, ſie redet in Reliefs und frei herausgearbeiteten Figuren in die Straſse hinaus; die Malerei leuchtet und glänzt in das Innere hinein, ſie gibt farbenberedt den Interieurs eine feſtlich gehaltene Stimmung, obgleich auch da die Plaſtik mit der feineren Materialwirkung des Marmors in Niſchen, über Prachtpforten und an anderen Stellen höchſt wirkſam hinzutreten mag.

Die Renaiſſance hat längſt, ſeitdem ſie namentlich die Sculptur zur volltönigeren Bereicherung der architektoniſchen Wirkung herangezogen, derſelben auch ihre feſte Platzvertheilung innerhalb des Gliederungsſyſtems des Baues angewieſen. Das Princip der figuralen Einordnung war von vornan ein einfaches und überſichtliches, und blieb es auch ferner bei allem Reichthum des Details. Darauf lief es in der Hauptſache immer hinaus: Zwickelfiguren nächſt den Archivolten; auf den Giebeln hingelagerte Geſtalten; Statuen in Halbrundniſchen oder in gegiebelten Aediculen; Reliefs in Medaillon-Umrahmung für Zwiſchenfüllungen; Statuen oder Kleinfiguren in vorwiegend decorativer Behandlung als oberſter Ausklang der Hauptverkröpfungen.

Die Architektur unſeres Jahrhunderts hat ſich in ihrer erſten, höchſt nüchternen Epoche faſt ohne alle Sculptur durchgeholfen: es war damals, da jeder Luxus aus dem artiſtiſchen Budget, auch jener ideale Luxus, ohne welchen das Schöne und der höhere künſtleriſche Ausdruck nicht beſtehen kann, unerbittlich hinweggeſtrichen wurde. Als die Architektur ſich endlich wieder das Recht des Anſpruchs auf bildneriſchen Schmuck errungen hatte, ſchlug jene Nüchternheit gar bald ins Gegentheil um: man wuſste ſich in dem edlen Bemühen kaum genug zu thun, »in tendenziös ſymboliſcher Weiſe« (wie es auch Semper, doch nach richtigem Maſse, verlangt) »durch mythologiſche, allegoriſche, mit einem Wort durch menſchliche Geſtalten und Vorgänge die ideale Beſtimmung und Bedeutung eines Monumentalbaues plaſtiſch ſich ausſprechen zu laſſen.«

Man drang fortan auf ein Programm, einen Gedankenplan für die Dispofition des »emblematifchen« Schmucks. Ein grofser cyklifcher Ideen-Zufammenhang follte ausgemeifselt werden, der fich oft erft nachträglich durch beigefügte Erklärungen verftehen liefs. Der doctrinäre Zug unferer Zeit machte fich auch hierin geltend. Eigentlich hätte man doch keinen Augenblick vergeffen follen, dafs die Kunft nicht mehr von Verfinnlichung eines Gedankens bieten darf, als was das Auge fofort zu faffen und zu geniefsen vermag.

Es ift unbedingt ein grofser Vorzug der äufseren plaftifchen Ausftattung unferes Burgtheaters, dafs diefelbe ohne Klügelei fich dem finnlichen, aber auch finnreichen Genufse darbietet. Und dabei fpricht kaum ein anderer Theaterbau in feinem bildnerifchen Schmuck fo ausdrucksvoll, fo vielfeitig beredt fein Wefen, feine innere Bedeutung aus.

Die Sculpturen fondern fich da — obwohl in's Ganze wohl zufammenwirkend — in folgende Gattungen, die wir der deutlichen Überficht wegen auseinander halten wollen: 1. Darftellungen zur mythologifchen Symbolik des Theaters. Diefe bilden gleichfam das feftliche Diadem des Vorderbaues. — 2. Perfönliche Repräfentanz der grofsen Dramatiker. Neun Dichterbüften im Obergefchofs der Mittelfront, in den Durchbrechungen zwifchen den mächtigen Pilaftercapitälen. — 3. Repräfentanz der dramatifchen Dichter in den Hauptgeftalten ihrer Werke. Diefe find beiderfeits der grofsen Rundbogenfenfter der Mittelfront, an den vorderen und hinteren Vorlagen der Flügel und an deren Façaden, dann ebenfo nächft dem Mittelfenfter der Rückfaçade als Zwickelfiguren paarweife gegenübergeftellt — mehrfach mit Beziehung auf eine beftimmte Scene des bezüglichen Drama's. — 4. Haupttypen der Bühnendarftellung, ftatuarifch hervorgehoben, in den vier Flachnifchen im Parterre des vorderen Hauptbaues dies- und jenfeits der Flügel (für die komifche Richtung: Hanswurft und Falftaff; für die hochdramatifche: Phädra und Don Juan). — 5. Perfonificationen jener Gegenfätze des menfchlichen Gemüthes, welche fich in den Conflicten des Drama's wirkfam zeigen (Liebe und Hafs; Heroismus und Egoismus; Herrfchfucht und Demuth): Gruppen und Einzelfiguren in den Halbrund-Nifchen an den Stirnfeiten der Flügel und an dem Mitteltheil der hintern Façade. Dazu fechs Medaillons mit anmuthig bewegten Putten, in denen die Stimmung jener Figuren nachklingt: an den Flügeln unter den Nifchen, auf der Rückfeite über denfelben. — 6. Allegorifche und finnbildlich bezeichnende Geftalten, welche fich auf den Gegenfatz des Clafficismus und der Romantik beziehen: über den Ecken des hinteren Mittelrifalits und in den rückfeitigen oberen Fenfternifchen des Hauptbaues. — 7. Köpfe über den Parterrefenftern der Garderobetracte: chargirte Typen der verfchiedenen Rollenfächer. — 8. Schliefslich die rein decorative Plaftik, welche lediglich die Beftimmung hat, die leeren Flächen belebend zu füllen, die Gliederungen zufammenzufaffen und zu binden, vornehmlich nach obenhin den Bau mit freien figuralen Auffätzen entfprechend abzufchliefsen.

Dies wäre die allgemeine Claffificirung des äufseren plaftifchen Schmucks. Was im Einzelnen der näheren Beleuchtung bedarf, nehmen wir fogleich vor.

Der Bacchuszug. Apollo mit der tragifchen und heiteren Mufe.

FÜR die Symbolik des Theaters und feiner idealen Beftimmung kam es zunächft darauf an, Bacchus oder Dionyfos als den göttlichen Schutzherrn der dramatifchen Spiele obenan zu ftellen. Auf ihn, in deffen Adern das tieferregte Leben der Natur in Luft und Leid pulfirte, den Gott der Poefie des Dafeinsgefühls in feinen überfpringenden Gegenfätzen, führten die Alten die tragifche Stimmung und den komifchen Übermuth zurück, und ebenfo die productive Macht der Vergegenwärtigung jeder Situation nach beiden Richtungen hin. Jene tiefere Erregung der menfchlichen Natur, welche, von der Vermummung und dem Maskenfpiel ausgehend, in der dramatifchen Kunft ihre ideale Steigerung findet, war nach der antiken Auffaffung eine Infpiration bacchifchen Urfprungs.

Semper liefs über feiner Exedra — central erhöht — den Theatergott Bacchus oder Dionyfos, neben ihm Ariadne, das Pantherviergefpann lenken, gleich einem Triumphator. Das ift ein Gedanke, der bei uns — dem vorgefetzten geraden Rifalit zulieb — zu einer Decoration, einem allerdings glänzenden Schauftück umgebildet werden mufste. Es ift dies der Hochfries des Bacchuszuges von Profeffor Rudolf Weyr, über der mittleren Loggia mit aller plaftifchen Bravour fein ftrotzend reiches Geftaltenleben entwickelnd. Nun kommt aber — weil doch ein figuraler Gipfel über der Attica nöthig war — die Concurrenz eines zweiten Gottes hinzu: dies ift die fchöne, hochedle Idealgeftalt des thronenden Apollo von Profeffor Carl Kundmann. (Vergleiche die Kopfleifte Seite 42.) Nach jener conventionellen Mythologie, wie fie im modernen Gebrauche fteht, ift man gewohnt, Apollo als göttlichen Repräfentanten aller Poefie, mithin auch der dramatifchen aufzufaffen. Die mythifch-religiöfe Empfindung der Hellenen unterfchied fein und fcharf und vermengte nicht die Impulfe und Wirkungskreife ihrer Götter. Die dionyfifch-theatralifchen Anregungen gingen in die Tiefe und fchieden das dramatifche Lebensbild in feine Gegenfätze, die apollinifche Infpiration ftrebte in die Höhe hinan und klang in reinen Harmonien aus. Der Mufaget ift der Gott der Kithara, der fonnig-hellen Begeifterung, des mufikalifch-poetifchen Auffchwungs; ihm gehört die Poefie als Gefang, mag es nun epifcher oder lyrifcher Gefang fein. Raphael hat felbft als Renaiffancemenfch mythologifch ganz richtig empfunden, wenn er auf feinem Parnafs in der »camera della segnatura« des Vatikans nur epifche und lyrifche Dichter der antiken und italienifchen Literatur um feinen Apoll verfammelte, den er da unter Lorbeerbäumen, im Kreife der Mufen, welche ihm andächtig laufchen, muficiren läfst.

Der Apoll Kundmann's ift nun ein mufikalifch-declamatorifcher Gott, wohl mit einem Accent nach letzterer Seite hin; die Kithara mit der Linken göttlich-vornehm faffend, fitzt er voll Hoheit auf dem reich ornamentirten Thronfeffel, indefs er die Rechte begeiftert emporhebt. Diefe momentane, hier feftgehaltene Geberde, bei der man unwillkürlich an bald eintretende Ermüdung denkt, ift bemängelt worden; auch greift die Hand etwas unbeftimmt in die Luft hinauf. Immerhin ift die Intention des hochgefchätzten Künftlers nicht zu verkennen. Sein Apoll holt mit der gehobenen Rechten gleichfam die Begeifterung der Recitation, die Macht des dramatifchen Redefchwungs aus der Höhe: damit legitimirt er fich wieder ganz und gar, ohne weitere Rivalität mit Dionyfos, als Schutzgott des idealen Elements an diefer Kunftftätte. In dem edlen Kopf ift der apollinifche Typus wohl getroffen, ohne doch einer beftimmten Antike nachgebildet zu fein: auch die Gewandung legt fich in fchönem plaftifchem Wurf um die Glieder. Die tragifche und die komifche Mufe — Melpomene und Thalia — find bei der weiten Diftanz ihrer Stellung ohne rechte Beziehung zu dem Gotte; an fich edel modellirte Gewandftatuen mit der angemeffenen Charakterifirung als Mufen — wirken fie doch nur decorativ als Endigungsfiguren der Ränder der Attica, ja faft als plaftifche Aushilfen für die architektonifche Abfchlufslöfung, die hier doch nicht rein ausging. —

Der Feftzug des Bacchus und der Ariadne nimmt nun ganz befonders unfere Aufmerkfamkeit in Anfpruch. Der Künftler konnte da im Verlaufe feiner fchaffenden Erfindung an gewiffe antike Reliefs denken, die beiläufig etwas demjenigen Ähnliches fchon vorbildeten, was er jetzt neu auszugeftalten unternahm. Da wäre etwa der herrliche Hochzeitszug des Neptun und der Amphitrite in dem Bacchusfaal der Glyptothek von München. Der Gott fährt mit Amphitrite, welche ihm im bräutlichen Schleier zur Rechten fitzt, auf dem zweirädrigen Meereswagen dahin, dem zwei jugendliche Tritonen vorgefpannt find; im Übrigen ift das Ganze die auf das Waffer gefetzte, über den Wogen hinziehende Pompa, wohl mit jenem Gefchmetter aus der Meerestrompete, wie es eben dem Elemente Neptuns geziemt, doch ganz reliefgemäfs ein fchwimmender Zug von einheitlicher Richtung der Bewegung. Der bacchifche Schwarm (Thiafos), durch Wald und Weingehege hinraufchend, in lärmender Luft, mit Tamburin und Klingplatten — war mehr abfchweifend, fich fcheinbar zerftreuend: aber fchliefslich fafste fich der Schwarm doch zu einem Zug zufammen, wenn auch zu einem aufgeregten, übermüthig fich



Linke Seite des Friefes von R. Weyr. (Zeichnung von R. Hoch.)

geberdenden. In dem wirklich bewunderungswerthen, mit vollftem künftlerifchen Temperament entworfenen Atticafries R. Weyr's gibt fich nun eine wefentlich andere, von den Compofitionsprincipien der antiken Friefe verfchiedene Kunftempfindung zu erkennen. Hier fondert fich Alles in einzelne, für fich gewaltig bewegte, theilweife complicirt aufgebaute Gruppen. Diefe bewegen fich aber nicht in der einem Friefe entfprechenden Continuität deutlich vorwärts, fie können es auch nicht wohl, weil fie fich eben durch die Complication der Motive ftauen und zurück halten. Dem klar gefchiedenen, flüffigen



Mitte. Bacchus und Ariadne. (Zeichnung von A. Kaifer.)

Nacheinander der antiken Friescompofition ftellt fich hier das bunte, reich gefüllte Übereinander der Figuren-Anordnung entgegen, wie es allerdings dem mehr malerifchen Bedürfnifs der modernen Kunftweife und vor allem dem individuellen Gefühl unferes Meifters entfprechen mochte.

Der Führer des Schwarms bläft mit geblähten Backen in fein mächtiges, phantaftifch gewundenes Horn, aber diefes ficherlich lautfchallende Signal fcheint ohne befondere Wirkung zu fein; die einzelnen Gruppen diefer bacchifchen Anarchiften conftituiren fich fehr eigenwillig, machen Halt, wo es ihnen beliebt — und es fragt fich, ob der Gott felbft mit feinem Panthergefpann fo leicht von der Stelle



Rechte Seite des Friefes. (Zeichnung von J. Groh.)

kommen wird. Sonſt iſt aber der Grundzug der orgiaſtiſchen Stimmung des Thiaſos geradezu genial gefaſst, nur iſt dieſes Thema — dem modernen Drang nach ſtärkeren Wirkungen gemäſs — bildneriſch überreich inſcenirt. Da gibt es heftige Geſten mit dem Thyrſus, Frauenkörper, in wilder Anmuth ſich zurückwerfend, dann ein Heben und Tragen ohne weiteren Zweck, als nur um einem unwiderſtehlich leidenſchaftlichen Bewegungstrieb Genüge zu thun. Dazu kommt die Steigerung der elementaren, ſtrotzenden Lebensüppigkeit durch das Heranziehen mächtigen Thierlebens. Wie kühn concipirt iſt die Elephantengruppe mit ihrem Andrang von bewegten Figuren! Auch der gewaltige Dickhäuter mit hocherhobenem Rüſſel iſt orgiaſtiſch erregt, dionyſiſch trunken. Das gewaltſam übermüthige Aufraffen und Emporheben von Bacchantinnen, die nur dem Reiz des Motivs zulieb ſich gegen dieſes Fangſpiel ſträuben, erinnert zwar mehr an die maleriſchen Orgien der Renaiſſancekunſt, als an die Antike. Das wohlbekannte Motiv des heroiſchen Frauenraubes tritt auch epiſodiſch in einer Gruppe auf, wenn es überhaupt zwiſchen ſochem Gelichter, wie Satyrn und Nymphen, eine Entführungsfrage geben könnte. Die Vaſen mit Reliefſchmuck, welche mehrfach in verſchiedenen Partien des Frieſes figuriren, können nur als plaſtiſches Aushilfs-Requiſit gelten. Was hat der bacchiſche Schwarm mit dieſen keramiſchen Kunſtproducten zu thun? Die Weinſchläuche genügen da völlig. Die Satyrn auf antiken Darſtellungen heben wohl häufig mit grotesken Sprüngen den Kantharos, den Trinkbecher in die Höhe, der aber auch ſofort in Gebrauch kommt. Der Gott ſelbſt in der Mitte des Zuges — Ariadne ihm zur Seite — iſt diſtinguirt behandelt, von ſeinem ausgelaſſenen Gefolge vornehm unterſchieden. Dieſe Mittelgruppe erhält auch dadurch eine höhere ſymboliſche Bedeutung, daſs eine heranſchwebende Geſtalt dem Gotte eine Schauſpielermaske entgegenhält: die Hinweiſung auf ſein Patronat des Theaters.

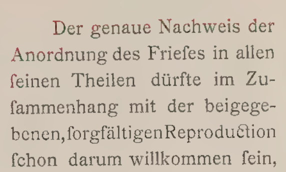
Damit iſt dem Zweck der Bezeichnung, des auf das Gebäude bezüglichen Ausdrucks an centraler Stelle Genüge gethan. Die Entwicklung des Feſtſchwarms ſelbſt, dieſes in Bewegung geſetzte Bacchanal blieb der freien Geſtaltungsluſt des Künſtlers anheimgegeben.

Zur näheren Verdeutlichung wird es ſich empfehlen, die einzelnen Theile der reichen Geſammtcompoſition ſchärfer zu ſondern.

Linke Seite des Frieſes. Der vorſchreitende Herold, wohl von anderem Geſchlecht, als das übrige Satyrn- und Paniskenvolk, faſt herkuliſch-muskulös, in der Rechten das erhobene Horn mit dem Schlangenrachen, die Linke auf einen geſtürzten Thyrſusſtab ſtützend, und ebenſo den linken Fuſs auf eine flachliegende Urne geſtellt. — Nach ihm drei Satyrn, welche auf einem Tragbrett eine Mänade emporheben, die ein Prachtgefäſs trägt. — Dann ein Satyr, der einen noch halbwüchſigen, jungen Kentaurenbengel übermüthig auf ſeine Schultern geworfen hat und über einen anderen niedergelegten Kentauren hinwegſchreitet. — Hierauf ein ſich bäumender Kentaur, von zwei Bacchantinnen ausgiebig gepufft, mit kläglichem Ausdruck ſie abzuwehren verſuchend; nebenan ein während der Balgerei abgeworſener Satyr mit einer Lyra. — Endlich wieder ein älterer, bärtiger Kentaur, einen Dreifuſs auf der Schulter tragend, nach rückwärts gewendet und in eine Poſaune ſtoſsend; ihm zur Seite in friedlichem Verkehre zwei Mänaden mit kleinen, ſich anſchmiegenden Eroten.

Die Mitte. Dieſe gehört dem Bacchus und der Ariadne. Der Wagen, auf dem ſie daherfahren, iſt zweiräderig, die Speichen der Räder ornamentirt, die Lehne hinten von Greifen geſtützt; die vorgeſpannten Panther ſind gut bewegt, die Köpfe der beiden hinteren emporgehoben. Der Gott ſelbſt iſt eine adelige Geſtalt von voller jugendlicher Manneſchönheit, den Thyrſus mit flatternden Bandſtreifen wie ein Scepter vor ſich hinhaltend, die Füſse mit Prunkſandalen beſchuht; Ariadne ſinnlich-zart, von weicher Fülle, unter dem Buſen ſchmuck gegürtet, ſchmiegt ſich an den Gott zur Linken an. — Schwebegruppen nach vorn und rückwärts vervollſtändigen das mittlere Bild. Über dem Panthergeſpann zunächſt ſind es drei Figuren, die wohl das ideale Moment der bacchiſchen Inſpiration repräſentiren: die geflügelte inmitten greift in die Saiten der Kithara, die hintere deutet auf den Gott hin, die vorderſte hält ihm die Maske entgegen. Die hinter dem Wagen ſchwebende Gruppe ſcheint mit abſichtlicher Gegenüberſtellung auf die niedrigeren bacchiſchen Triebe hinzudeuten: eine weibliche Geſtalt mit ausgebreiteten Flügeln, ſirenenhaft-dämoniſch, die Trinkſchale am Munde, eine derbe Nackte neben ſich faſſend und mitziehend. Das Sinnlich-Gemeinere bleibt im Rücken des Gottes.

Rechte Seite des Frieſes. Die dem Feſtwagen des Gottes zunächſt ſich anſchlieſsende Gruppe — wirkſam gegipfelt und hochbelebt — gehört dem Silen. Er iſt trunken von ſeinem Eſel gefallen; eine Mänade beſchäftigt ſich mit ihm, die andere mit ſeinem Thier; darüber heben zwei dralle, handfeſte Mänaden einen Panisk mit ſtrampelnden Bockfüſsen querüber in die Höhe. — Nun folgt nach rechtshin jene Gruppe, die durch den Elephanten bei einem allerdings etwas complicirten Zug der Linien einen gleichfalls mächtigen Aufbau gewinnt. Auf ſeinen Rücken hat ſich eine Bacchantin hinübergeworfen; zur Seite iſt ein trunkener Kentaur auf die Vorderbeine gefallen. - Eine prächtige Epiſode, ſehr energiſch in dem plaſtiſchen Motiv, ſondert ſich nun heraus: ein Satyr mit zurückgeſchlagenem Gewandſtück und Thierfell, eine derbe Schöne mit ſich forttragend. — Endlich die Schluſsgruppe in der äuſserſten rechten Ecke, welche an der Bewegung nicht theilnimmt, die ſich vor ihr entwickelt. Es iſt ein bacchiſches Waldidyll. Unter einem wohlbelaubten Baum hat es ſich ein älterer Panisk, der auch für Vater Pan ſelbſt gelten könnte, auf einer Felsbank bequem gemacht, die ſtarkbehaarten Bockfüſse behaglich vorſtreckend, deren einer auf eine umgeſtürzte Amphore ſich ſtellt. Auf ſeinem Schoſse wiegt er eine Nymphe; die Panpfeiſe hängt zur Seite.



Siegfried.

Der genaue Nachweis der Anordnung des Frieſes in allen ſeinen Theilen dürfte im Zuſammenhang mit der beigegebenen, ſorgfältigen Reproduction ſchon darum willkommen ſein, da man an Ort und Stelle nur ſelten Ruhe, Stimmung und angemeſſenes Licht finden mag, um den Originaleindruck des bedeutenden Werkes unverkümmert zu genieſsen. Man darf es wohl bedauern, dieſe plaſtiſche Schöpfung, deren Wachsthum und ſich ſteigernde Entwicklung bereits während des Herganges der Modellirung das lebhafteſte Intereſſe der Kunſtfreunde erregte, nun als vollendetes Ganze nach der Einfügung in den Monumentalbau, der eingehenden Betrachtung faſt entrückt zu ſehen.



Kriemhilde

Die Dichterbüſten und die Figuren in den Bogenzwickeln.

DIE weiter zu beſprechenden Gebilde ſagen Folgendes aus: Dies ſind die groſsen dramatiſchen Dichter, deren Schöpfungen in der Kunſtſtätte da drinnen oberſte Geltung haben und ſtets behaupten ſollen. Ferner: dies ſind die Hauptgeſtalten ihrer Dramen, in bezeichnenden Situationen. Auch die Plaſtik wird da im beſten Sinne theatraliſch; ſie recapitulirt mit dem Meiſsel, was innen auf der Bühne geſpielt wird, und ſetzt ihre Figuren ſelbſt in ſceniſche Action.

Wir erinnern uns deſſen mit Vergnügen, was L. Heveſi bei Anlaſs der Feſtweihe des neuen Burgtheaters über deſſen bildneriſchen Schmuck ſo kundig und treffend ſchrieb (Fremden-Blatt, 12. October 1888): »Das künſtleriſche Leben, faſt möchten wir ſagen, die Farbe des ganzen Bauwerks gewinnt nicht wenig durch den reichen plaſtiſchen Schmuck, der es umſpinnt. Das Temperament der jüngeren Wiener Plaſtik ſprudelt über den ganzen Bau hin . . . Man braucht nur die vierzig Zwickelfiguren rings herum durchzunehmen (die vorderen von Weyr und Tilgner, andere von Silbernagl und Coſtenoble), um an dieſen ſo wenig conventionellen Bildungen, die dem lebendigen Repertoire von Shakespeare bis Bauernfeld entnommen ſind, den friſchen plaſtiſchen Geiſt Neu-Wiens zu erkennen. Daſs auch das Büſten-Genie Tilgner's nicht zu kurz kommt, freut uns beſonders; ſeine neun Büſten über den vorderen Fenſtergiebeln ſind ganz trefflich auf Fernſicht behandelt. Nicht minder wirken ſeine wohlbekannten groſsen Niſchenfiguren (Falſtaff, Hanswurſt etc.) durch ſchneidige Charakteriſtik und Bewegung ſo recht als belebende Würze der Architektur, während Benk's Darſtellungen der dramatiſchen Grundmotive in ihrer mehr gebundenen Form, die ſich gern dem architektoniſchen Fluſs des Ganzen hingibt, vortrefflich in die höher gelegenen Niſchen paſſen. Die directe Beziehung des gröſsten Theils dieſer verſchiedenartigen Plaſtik auf Theater, Bühne, ja Repertoire haucht ihr ein eigenes, actuelles Leben ein, wie man es bei dem ſonſt gangbaren Figurenſchmuck, der uns in ſeiner Herkömmlichkeit ſo abgedroſchen angähnt, gar nie zu finden pflegt.« Der Blick richtet ſich zunächſt nach aufwärts zu den Büſten der groſsen Dramatiker von Victor Tilgner. Die ausländiſche Trias: Calderon, Shakespeare, Molière über der linken Bogenſeite der Mittelfront; über der Loggia des geraden Riſalits die Autoritäten der deutſchen Dramatik: Leſſing, Goethe, Schiller; dann über dem rechten Bogenſtück die öſterreichiſchen Dramatiker: Grillparzer, Halm — zu denen ſich ein norddeutſcher Ehrenbürger des Burgtheaters, Friedrich Hebbel, geſellt. Die Claſſiker von früher her bekommen durch die unwillkürliche protoplaſtiſche Vorarbeit der Überlieferung eine erhöhte phyſiognomiſche Bildung: ſie werden zu Typen, an die ſich eine beſtimmte groſse Vorſtellung knüpft.

Anderſeits ſind unſere einheimiſchen Bühnendichter, die der unmittelbaren Erinnerung nahe genug ſtehen, noch vielen älteren Nachlebenden ſelbſt in ihren ganz individuellen Zügen gegenwärtig. Tilgner verſtand es nun mit jener feinſinnigen Ausgleichung, die nur dem vollen Künſtler ſo gelingt, vortrefflich zwiſchen Typen und Portraits zu vermitteln, und ſo aus dieſen Dichterbüſten eine durchaus homogene Reihe herzuſtellen. —

Die Bühnengeſtalten in den Bogenzwickeln zu Seiten der Fenſter, die durchwegs einzeln betrachtet zu werden verdienen, wollen wir nun zur Überſicht zu charakteriſiren verſuchen. Jene der Mittelfront, welche wir zuvörderſt vornehmen, ſind ſämmtlich von Rudolf Weyr.

Harpagon.



Froſine.

Linkes Bogenſtück des Mittelbaues.

Unter der Büſte Calderon's.
[Für das Drama: »Das Leben ein Traum.«]
Sigismund und Roſaura.

Situation aus dem erſten Act. Prinz Sigismund, in Ketten, ungeſtüm, doch edel; mit Andeutung ſarmatiſchen Coſtüms, da der Vorgang nach Polen verlegt iſt. Roſaura in Männerkleidern, weiblich-unternehmend, mit Theilnahme gegen Sigismund ſich hinwendend. Die beiden Figuren, vortrefflich bezeichnet, können wohl als eine Titelvignette für dieſe dramatiſche Dichtung gelten.

Unter der Büſte Shakespeare's.
[Für die Tragödie: »Hamlet.«]
Hamlet und Ophelia.

Jener in der Kirchhofsſcene genommen; links abgewandt auf den Todtenkopf, den er über dem Knie hinhält, mit grübelndem Sinnen niederſchauend. Bei aller tiefen Schwermuth in der zarten, geſchmeidigen Bildung mit dem ganzen Reiz einer durch Trauer umflorten, jugendlich-männlichen Schönheit. Anderſeits Ophelia im Wahnſinn, von verſtörter Anmuth, mit Blumen ſinnverwirrt ſpielend.

Unter Molière's Büſte.
[Für das Luſtſpiel: »Der Geizige.«]
Harpagon und Froſine.

Harpagon vorzüglich in echt Molière'ſchem Sinne charakteriſirt. Er calculirt mit der kniffigen Logik des Geizigen, der doch nach ſeiner Weiſe verliebt iſt, den Heiratsvorſchlag Froſinens. Lebhaft geſchäftliches Geſpräch, in welchem Froſine mit der Beredtſamkeit der Gelegenheitsmacherin ſich zu Harpagon wendet, während dieſer aus ſeinem Zwickel heraus nach vornhin geſticulirt.

Über der mittleren Loggia.

Unter dem Kopf Leſſing's.
[Für das Luſtſpiel: »Minna von Barnhelm.«]
Major von Tellheim und Minna.

Zwei elegante Rococo-Figuren in richtig getroffenem Geſellſchaftscharakter des XVIII. Jahrhunderts, und ebenſo im Geiſte des Leſſing'ſchen Stücks wohl individualiſirt. Er mit dem Arm in der Bandſchlinge, ſie den Fächer in der Linken haltend. Prächtiges Dialogbild.

Unter der Büſte Goethe's.
[Für die Tragödie: »Fauſt.«]
Fauſt und Gretchen.

Beide ſind noch nicht im Liebesverhältniſs gedacht, ſondern ſelbſtändig für ſich genommen. Fauſt noch vor dem Verjüngungstrank in der Hexenküche; in langem Habit, mit dem Doctorsbarret auf dem Haupte, ein Buch auf ſein Knie ſtützend. Gretchen mädchenhaft-lieblich, ahnungsvoll, die Spindel im Arme.

Unter jener Schiller's.
[Für die romantiſche Tragödie: »Die Jungfrau von Orleans.«]
Talbot und die Jungfrau.

Beide voll gerüſtet, feindlich von einander abgewandt. Das Heldenthum in ſeiner männlichen und weiblichen Erſcheinung bedeutſam gegenübergeſtellt. Schöner Halt des Schildes in der gehobenen Linken der Jeanne d'Arc.

Rechtes Bogenſtück des Mittelbaues.

Unter dem Kopf Friedrich Hebbel's.
[Für das deutſche Trauerſpiel: »Die Nibelungen«. Zweite Abtheilung: »Siegfrieds Tod.«]
Siegfried und Kriemhild

Siegfried iſt eben von Hagens Speer getroffen worden, der ihm aus der Bruſt herausragt. Entrüſtung und Todeskampf theilen ſich in den Ausdruck ſeiner Züge; krampfhaft faſst er den Schild, mit welchem er zuletzt nach dem Mörder noch ſchlug. Gegenüber Kriemhild: ein grandioſes, tragiſches Bild aufgelöſter Trauer. Die Hände, die das Antlitz völlig decken, die ganze Attitude mit dem Linienzug der Körperformen und der Gewandung auch formal höchſt bedeutend.

Unter Grillparzer's Büſte.
[Für »Das goldene Vlieſs«. Dramatiſche Trilogie. Zweite Abtheilung: »Die Argonauten.«]
Jaſon und Medea.

Jaſon, eine echte helleniſche Heldengeſtalt; ſehnige Kraft im ſchlanken Gliederbau; der Helm mit der hohen Criſta claſſiſch ſtyliſirt. Er wendet ſich nach rückwärts, das Widderhaupt vor ſich hinhaltend. Das Grauen aus der Drachenhöhle liegt noch auf ſeinen Zügen. Gegenüber Medea, die zauberkundige, mit der Fackel den Weg weiſend. Eine dämmernd ungewiſſe Stimmung über beiden Geſtalten.

Unter der Büſte Friedrich Halm's.
[Für das dramatiſche Gedicht: »Der Sohn der Wildniſs.«]
Ingomar und Parthenia.

Wieder einmal ein vortreffliches Zuſammenſpiel zu zweien. Der Tektoſagen-Jüngling ein reizender Barbar von derber Friſche. Er lehnt ſich neugierig erſtaunt zu Parthenien hinüber, die ſchon den erſten Erfolg der Zähmung für ſich gewonnen hat. Den mit Blumen bekränzten Krug hält ſie wie eine Trophäe empor. Anmuth und weibliche Sicherheit ſpricht ſich zugleich in ihrem Weſen aus. Auch hier iſt der Bildner ein glücklicher Interpret des Dichters.

An den Flügeln ſetzen ſich weiter — je zu zweien — die Zwickelfiguren-Paare fort, ohne daſelbſt zu Dichterbüſten in einer Beziehung zu ſtehen. Jene links gehören noch dem höheren Drama an, rechts iſt die Luſtſpielſeite. Neben unſerem Bauernfeld muſste da wohl Kotzebue auch ſeinen Platz finden, da deſſen Stücke in dem früheren Repertoire des Burgtheaters einen ſo breiten Raum einnahmen. Hier tritt Meiſter Tilgner ein.

Vorderſeite des linken Flügels.

Riſalit nach auſsen.

Heinrich von Kleiſt.

[Für das Ritterſchauſpiel: »Käthchen von Heilbronn.«]

Graf Wetter von Strahl und Käthchen.

Von echt romantiſchem Zug. Hauptſcene aus dem vierten Act. Graf von Strahl, Käthchen belauſchend, wie ſie unter dem Holunderbuſch aus dem Traume redet. Er von ſtattlich-ritterlicher Männlichkeit, faſt rauh im Ausdruck, mit der Miene des ſpannungsvoll Horchenden. Sie ſelbſt unter dem Buſch, an deſſen Zweigen ihre Wäſcheſtücke hängen, die lieblichſte Träumerin, mit ſanft verſchleierten Zügen.

Riſalit nach innen.

Otto Ludwig.

[Für das Trauerſpiel: »Die Maccabäer.«]

Judas Maccabäus und Lea.

Links Judas in energiſch gewendeter, halber Rückenſtellung. Kopf mit Vollbart; Typus des ſemitiſchen Heroismus, hart überzeugt. In der Rechten hält er den Hammer, mit welchem er auf das Götterbild losging. Rechts Lea, nach vorne gewendet: eine bedeutende, pathetiſche Figur, groſs in der Haltung, mit beiden Händen Stirn und Augen ſchmerzvoll deckend.

Vorderſeite des rechten Flügels.

Innerer Riſalit.

Kotzebue.

[Für: »Pachter Feldkümmel« und »Die Indianer in England.«]

Pachter Feldkummel und Gurli.

In beiden Figuren gibt ſich ein köſtlicher Humor kund. Pachter Feldkümmel, von hilfloſer Ungeſchlachtheit, übrigens auch als groteske Coſtümfigur unwiderſtehlich komiſch, agirt und ſtrampft aus ſeinen Zwickel heraus. Gurli huſcht von der anderen Seite herzu, nicht minder gelungen, alles an ihr fahrig und flatternd; der Hut nach der Mode der Kotzebue'ſchen Zeit.

Äuſserer Riſalit.

Eduard von Bauernfeld.

[Für die Komödie: »Landfrieden.«]

Kaiſer Maximilian (mit Junker Robert und Katharina).

Kaiſer Maximilian, die einzige hiſtoriſche Portraitfigur in der ganzen Folge; an Dürer's Bildniſs mahnend, dabei aber künſtleriſch frei und lebendig erfaſst, ſo recht als der ritterliche Kaiſer. Die Geſtalt leuchtet geradezu an dieſer Ecke heraus, ein treffliches Gegenſtück hüben zum Grafen Wetter von Strahl. Andererſeits, verſchämt in ſich geneigt, Käthchen Menzinger und hinter ihr der Junker — beide die Hände ineinander gelegt.

Die Stirnſeiten der Flügel — gegen die Teinfaltſtraſse und den Volksgarten hin — enthalten nun wieder (inmitten der beiderſeits geſtellten Niſchengruppen von Johannes Benk) hervorragende Darſtellungen jener Art von R. Weyr, zu denen wir uns jetzt herüberwenden.

Façade des linken Flügels.

Gozzi-Schiller.

[Für »Turandot«. Ein tragikomiſches Märchen. Nach Gozzi von Schiller.]

Turandot und Kalaf.

Beide Figuren von eigenem, fremdartigen Reiz, ganz im Sinne der Dichtung, aus dem breiten, bunten Fabelreich des Orients von China bis Aſtrachan. Das Coſtüm phantaſtiſch-reich, echt märchenhaft.

Façade des rechten Flügels.

Auguſtin Moreto. (C. A. Weſt.)

[Für »Donna Diana«, nach Moreto's Luſtſpiel: »El desden con el desden«.]

Donna Diana und Perin.

Rechts Donna Diana, mit leidenſchaftlicher Erregung die Laute ſpielend. Links Perin, ſchlau beobachtend, beide Arme nach rückwärts mit emporgereckten Zeigefingern erhebend.

Die Vorlagen an den rückwärtigen Langſeiten der Flügel, ebenſo der mittlere Portalriſalit der Hinterfaçade ſind der antiken und der franzöſiſchen Tragödie zugewieſen; nach innen und in der Mitte finden Aeſchylos, Sophokles und Euripides ihren Platz, an den äuſseren Ecken Corneille und Voltaire. R. Weyr, Coſtenoble und Silbernagl theilten ſich da in die künſtleriſche Arbeit.

Rückſeite des Flügels gegen die Teinfaltſtraſse.

Äuſsere Vorlage:

P. Corneille.

[Für die Tragödie: »Der Cid.«]

Don Rodrigo und Chimene.

Innere Vorlage:

Aeſchylos.

[Für »die Choephoren« und die »Eumeniden.«]

Oreſtes mit Klytämneſtra und den Erinnyen.

Mittelriſalit der Façade des Bühnenbaues.

Sophokles.

[Für die Tragödie: »Oedipus in Kolonos.«]

Oedipus und Antigone.

Rückſeite des Flügels gegen den Volksgarten.

Innere Vorlage:

Euripides.

[Für die Tragödie: »Iphigenie in Aulis.«]

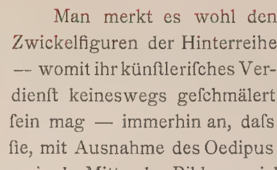
Gruppe des Agamemnon und der Iphigenie. (4 Figuren.)

Äuſsere Vorlage:

Voltaire.

[Für die Tragödie: »Tancred«.]

Tancred und Amenaide.



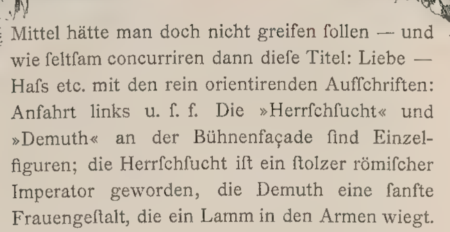
Man merkt es wohl den Zwickelfiguren der Hinterreihe — womit ihr künſtleriſches Verdienſt keineswegs geſchmälert ſein mag — immerhin an, daſs ſie, mit Ausnahme des Oedipus und der Antigone in der Mitte, den Bildnern nicht theatraliſch gegenwärtig waren. Die Geſtalten nach vornehin ſind durch die längſt bekannte Darſtellung für die Plaſtik gleichſam vorgebildet; die hinteren Figuren geben ſich faſt wie Buchilluſtrationen. Vollends aus den Tragödien der franzöſiſchen Claſſiker, die ganz in pathetiſche Declamation aufgehen, holt ſich der Bildhauer wenig Plaſtiſch-Faſsbares heraus; nur etwa hinter dem Don Rodrigo Corneilles ſteht — aushelfend und füllend — die feſter umzeichnete Geſtalt aus den Romanzen von Cid Campeador. Selbſtbewuſst trotzig, die Fauſt am Schwert, ſitzt er da, wohl nach der Tödtung des Grafen Don Gomez im Zweikampf. Ihm gegenüber Chiméne, mit aufgelöſtem Haar, in halber Rückenſtellung. — Für »Tancred« tritt neben Voltaire auch Goethe ein, der jenes Trauerſpiel in Weimar auf die Bühne brachte. Der Held bricht mit dem Pfeil in der Bruſt todeswund zuſammen; Amenaide nähert ſich beſtürzt dem Sterbenden, im Bedürfniſs der Aufklärung eines tragiſchen Irrthums. (Beide Figurenpaare von B. Coſtenoble.) — Bei Weyr's Oedipus, einer vom Schickſal gezeichneten Geſtalt iſt die Blindheit mit ihrer taſtender Unſicherheit trefflich charakteriſirt; die treue Begleiterin des Dulders, Antigone, wendet ſich liebreich-beſorgt dem Vater zu. — Silbernagl bringt ſeinen Oreſt zweimal: rechts den Dolch in die Bruſt Klytämneſtra's ſtoſsend, links mit dem Rücken herübergewälzt, an ihn herandringend die Schreckgeſtalten der Erinnyen. In edler ſymmetriſcher Anordnung iſt ſeine Gruppe zur »Iphigenie in Aulis« componirt: zur Rechten Agamemnon, königlich thronend, ihm zur Seite ein Genius des Sieges; links Iphigenie, neben ihr Oreſtes als Knabe.

Oedipus.

Medea.

Idealfiguren. Medaillons. Chargen.

NUN hätten wir zunächſt den Blick nach den ſchönen Gruppen und Figuren von Johannes Benk in den oberen Halbrundniſchen zu richten; dieſelben ſollen — wie bereits geſagt wurde — die allgemeinen Lebensmächte verſinnlichen, welche im Drama actuell werden. Jedenfalls ſind ſie als Liebe und Haſs, als Heroismus und Egoismus etc. zu abſtract gefaſst, ebenſowohl für die Bezeichnung der dramatiſchen Motive, wie auch — und dies noch mehr — für die bildneriſche Ausgeſtaltung. Bei den Alten fanden die Mächte des Daſeins und des Gemüths einen concreten, auch künſtleriſch vollen Ausdruck in den Göttergeſtalten; die Renaiſſance war nach dieſer Richtung noch immer ſehr erfinderiſch in Allegorien; wir ſind mit unſerer modernen Klugheit ſchlieſslich bei Perſonificationen angelangt. In der bildneriſchen Darſtellung gehen dann dieſe Begriffsweſen ganz in Stellung und Geſte auf; ſie ſind das, was ſie deuten, ſie gehören in den Bereich der pantomimiſchen Plaſtik — und der Künſtler muſs auf der Hut ſein, daſs Ausdruck und Geberde nicht ins Gewaltſame und Übertriebene ausarten. Davor war Johannes Benk durch ſeinen klaren Schönheitsſinn in vorhinein bewahrt; er hat auch in die Niſchen der Flügelfaçaden trefflich bewegte, in den Stellungen höchſt bezeichnende Gruppen hinein componirt, geradezu Meiſterſtücke im Contrapoſto und in der wohlgeſtimmten Linienwirkung — die aber zuletzt, damit man in der Verdeutlichung ganz ſicher gehe, doch Inſchriften in darüber geſetzten Cartouchen nöthig erſcheinen lieſsen. Zu dieſem äuſserlichſten



Mittel hätte man doch nicht greifen ſollen — und wie ſeltſam concurriren dann dieſe Titel: Liebe — Haſs etc. mit den rein orientirenden Aufſchriften: Anfahrt links u. ſ. f. Die »Herrſchſucht« und »Demuth« an der Bühnenfaçade ſind Einzelfiguren; die Herrſchſucht iſt ein ſtolzer römiſcher Imperator geworden, die Demuth eine ſanfte Frauengeſtalt, die ein Lamm in den Armen wiegt. Dies wäre denn wieder ein Einlenken aus der Perſonification ins Perſönliche, theilweiſe ins Allegoriſche. —

Die Putten in den Medaillons (an den Flügelſeiten unten, rückwärts ober den Niſchen) wiederholen den Ausdruck jener Figuren in ſinnigſter Weiſe mit Übertragung in's Kindliche. Es ſind reizende Leiſtungen von Profeſſor Otto König, dem feinfühligen Kinderkenner im Kreiſe der Wiener Bildner. Unter der Gruppe »Liebe«: ein Knabe, eine Taube koſend; unter »Haſs«: Knabe, bösartig aufgeregt, in der Rechten Pfeile, um die Linke eine ſich ringelnde Schlange. Unter »Heroismus«: ein Putte, behelmt und mit erhobenem Schwert, mit kinderhafter Heldengeberde; unter »Egoismus«: Knabe, kalt und trotzig, mit Drachenflügeln, neben ſich einen Pfau. In ähnlicher Art ſind auch die Putti über den Figuren »Herrſchſucht« und »Demuth« an der Rückfaçade nach ihrem Gegenſatz bezeichnet. —

Noch ſind die allegoriſchen und ſinnbildlich repräſentativen Geſtalten an der Rückſeite des Gebäudes zu beachten. Zuvörderſt zwei ſchöne Idealfiguren von Edmund Hofmann von Aſpernberg, beiderſeits auf der Höhe des Bühnenbaues: die claſſiſche und romantiſche Kunſt. (Es ſind dies gewiſſermaſsen die Gegenbilder zu den beiden Muſen über der Attica nach vorn.) Wie im Reflex zu jenen Figuren ſtellen ſich in den rückſeitigen Fenſterniſchen des oberen Stockwerks des Hauptbaues folgende zwei Geſtalten: hüben Prometheus mit der erhobenen Fackel für die Antike, drüben Genoveva mit ihrem Söhnchen und der Hirſchkuh für die Romantik (von Joſef Gaſſer). —

In einen wirkſamen Contraſt zu den ideal gehaltenen Perſonificationen und Allegorien treten die ſchneidigen Köpfe an den Schluſsſteinen der Ruſtik über den Parterrefenſtern des Bühnenbaues. Es ſind chargirte Typen der Rollenfächer, in geiſtreicher Meiſselführung verſchärft, wohl auch mit plaſtiſchem Witz carikirt — von jenem Künſtler, der am originellſten in Köpfen ſich ausſpricht: von Profeſſor Victor Tilgner. Gerade da an den Garderobetracten, wo die Schauſpieler mit Schminke, Bart und Perrücke ſich »ihre Maske richten«, ſind dieſe eben auch maskenartigen Chargen wohl angebracht; gegen den Volksgarten hin weibliche, gegen die Teinfaltſtraſse männliche Typen, die man ſich ſelbſt deuten zu können glaubt. Hier der pathetiſche Held, der ſchwärmeriſche Liebhaber, der Bonvivant, der behäbige Luſtſpielphiliſter; dazwiſchen, zu eigentlichen Mascarons übergehend, Köpfe von allgemein tragiſchem Ausdruck: einer ſogar mit Schlangen um den Hals, ein anderer greiſenhaft, mit wirrem Bart; auf jener Seite drüben die Naive, die Sentimentale, die Anſtandsdame, die ſtrenge Alte mit ſcharfen Zügen, die komiſche Alte, die Theaterkönigin mit Krönlein und ſteifer Halskrauſe. In der That die belebteſten Schluſsſteinköpfe, die man ſich an dieſer Stelle wünſchen mag. Die Plaſtik plaudert hier gegen die Straſse hin aus, was dahinter ſchauſpieleriſch vorbereitet wird; ſie faſst die ſtehenden Bühnencharaktere beim Schopf, und heftet ſie keck, wie ſteinerne Vignetten an den Auſsenbau.

Die Charakterfiguren Tilgner's in den Nifchen des Erdgefchofses.

DIE Wahl diefer vier überlebensgrofsen Geftalten fcheint nicht ftreng programmgemäfs, fondern zum Theil durch die Neigung des Künftlers beftimmt worden zu fein. Die Repräfentanten des komifchen Elements zur linken Seite: Falftaff diesfeits, Hanswurft jenfeits des Flügels find vor allem zwei volle, faftige Figuren von lebendigfter, geiftreicher Charakteriftik.



Kopf von V. Tilgner.
(Gezeichnet von A. Kaifer.)

Falftaff ift mehr jener aus dem Luftfpiel »Die luftigen Weiber von Windfor«, als aus den beiden Theilen von Heinrich IV.; auch hat er den compromittirenden Wäfchekorb im Rücken. Breitfpurig fteht er da, das mächtige Schauftück von Schwert, mehr fürs Prahlen als fürs Fechten, weit vor fich hinhaltend, das Haupt mit dem doppelten Kinn hoch hinaufgeworfen, mit der Linken auf fich zurück in ficherftem Selbftgefühl deutend. Sein breiter Gurt ift äufserft bequem gefchnallt, da er ja »mit einem Bauch umgeht, den er gut und gern auf zwei Ellen gebracht hat«; die Beine ftecken in gefchlitzten Reiterftiefeln, das rechte ift auf einen geftürzten Humpen geftellt, dem linken zur Seite liegt ein Becher, aus welchem Würfel fallen, mit einem darüber geworfenen Spiel Karten. (Erfteres wohl mit Bezug auf eine Stelle in Heinrich IV. 1. Theil [III. Act, 3. Scene]: »Ich würfelte nicht mehr als fiebenmal in der Woche«.) In den Mienen des weichlich aufgetriebenen, dabei äufserft felbftbewufsten Schlemmergefichts glaubt man die Worte zu lefen, mit denen er fich in einem Billet an den Prinzen Heinrich unterzeichnet: »Hans Falftaff für meine vertrauten Freunde, John für meine Brüder und Schweftern und Sir John für ganz Europa!«

Hanswurft drüben ift der mehr fubalterne Träger der localen Poffe, des Wiener »Spaffes« von ehedem. Er ift wo möglich noch luftiger und voller modellirt; der Thon formte fich rafcher und kecker in den Händen des Bildners für die einheimifche Figur. Der überkommene Typus ift feftgehalten — aber es ift eben der Künftler daran gekommen, der deffen inneres Wefen herauszugreifen und neu zu beleben verftand. Auch das Coftüm im Charakter eines Salzburger Bauern, wie es der Maler Franz Gaul forgfältigft nach allen Bekleidungsftücken ftudirte, und Profeffor R. M. Werner dasfelbe (»Wiener Neudrucke« 1883 Nr. 6) kritifch feftzuftellen bemüht war, wurde in allem Bezeichnenden gewahrt, nur mit kleinen, auch künftlerifch begründeten Veränderungen, auf die wir nicht erft befonders hinzuweifen brauchen Für die eigentliche hanswurftifche Art mögen unferem Künftler die dreizehn Kupfer in fchwarzer Kunft von Bruggen, welche Stranitzky's »Luftige Reyss-Befchreibung» illuftriren, einen gewiffen Anhalt geboten haben; ebenfo jene bemalte Holzfigur des Hanswurft aus dem vorigen Jahrhundert, die von Franz Gaul der theatergefchichtlichen Ausftellung der Stadt Wien im Jahre 1892 zur Verfügung geftellt wurde. Doch Tilgner ging mit genialem Blick mitten hindurch, und fo fchuf er in der That einen monumentalen »Wienerifchen Hanswurft«. Diefer bäuerliche Hans mit dem Zunamen: Wurft ftellt fich denn dem ritterlichen Hans jenfeits des Flügelbaues an plaftifch-komifcher Lebenskraft durchaus ebenbürtig gegenüber. Tilgner's Hanswurft ift gerade in Action: er fpielt uns etwas vor. Er hat eben eine andere Perfon mit Erfolg gehänfelt; die linke Hand mit dem rückgedrehten Daumen, der auf das komifche Opfer deutet, drückt feine fpottfreudige Genugthuung und das volle Einverftändnifs mit den Lachern im Publicum aus. Über den bäuerlich derben Zügen des Gefichtes mit den ftark markirten Backenknochen und der höchft ftattlichen, vorhängend fpitzen Nafe glänzt das breite



Kopf von V. Tilgner.
(Gezeichnet v. A. Kaifer.)

Witzbehagen hin. Der offene Mund lacht mit dem ganzen Gebifs: er ift fonft nicht unangenehm gefchnitten, aber an poffenhafte Grimaffen berufsmäfsig gewöhnt. Dazu kommt die charakteriftifche Haltung der Figur: die Pritfche in der Rechten, gleich einer Waffe ftramm gehandhabt, dann die burlesk geftellten Beine, der linke Fufs nach einwärts gekehrt — alles den unwiderftehlichen Drang ankündigend, durch die ganze Erfcheinung von Kopf bis zum Fufs komifch zu wirken, wie dies die Tendenz der Wiener Komiker von Hanswurft's Zeiten bis zum heutigen Tage geblieben. Nicht vergeffen fei zum Schlufs ein phyfiognomifcher Zug: das fchlaue Zwinkern des zugedrückten linken Auges und überhaupt ein gewiffer maliziöfer Anflug in der Miene. Ein fchadenfrohes Gelüft, wenn auch als Spafs leidlich-harmlos, liegt von vornan in unferer volksthümlichen Poffe, und ift ein hanswurftifches Erbtheil, das von Stranitzky bis auf Neftroy und weiterhin nachweisbar ift. Zu den Füfsen der Tilgner'fchen Figur, eigentlich hinter derfelben liegen am Boden gewiffe Requifiten und Embleme des Poffenfpiels: neben einem Feldftuhl eine Schellentrommel und eine keck carikirte Maske.

Die tragifche Seite rechts werden wir rafcher erledigen können.

Zunächft alfo Phädra in Todesbereitfchaft, eben im Begriff, das Schwert fich in die Bruft zu ftofsen. Ihr rechter Fufs ift auf ein erhöhtes Sockelftück geftellt, auf welchem das Ende des Hippolyt, der von dem Wagen herabgeftürzt zu Tode gefchleift wurde, als Basrelief dargeftellt ift. Darauf fteht ein Dreifufs, auf den fich Phädra, feitwärts gebeugt, leicht ftützt; zwifchen den Füfsen desfelben fchlingt fich das Ungethüm hinan, welches Pofeidon aus dem Meere auffteigen liefs, um die Pferde Hippolyt's fcheu zu machen. Die Stellung der Phädra als folche ift bedeutend, und ihre Gewandung — durchaus nicht clafficiftifch, vielmehr in eigener Weife fehr fchön angeordnet — von beftem Flufs der Linien. Die tragifche Heldin hat fich wohl in einem unbeobachteten Moment des Schwertes von Thefeus bemächtigt. Bei Euripides findet man Phädra in ihrem Gemach, in einer Schlinge hängend; Racine läfst fie wieder an einem Gifte fterben, welches Medea, in diefem Artikel fachkundig, einft nach Athen gebracht. Mit jenen beiden Todesarten: dem Erhenken wie dem Vergiften läfst fich allerdings plaftifch nichts anfangen — und da mufste wohl der Bildner auf eine andere Art der Verfinnlichung der Kataftrophe bedacht fein.

Sir John Falftaff Von V Tilgner.
(Gezeichnet von A. Kaifer.)

Nun finden wir uns zuletzt einigermafsen überrafcht, in der Nifche jenfeits des rechten Flügels auf Don Juan zu treffen — und an dem Gebäude, das dem recitirten Schaufpiel gehört, an die mufikalifch-claffifche Geftalt da Ponte's und Mozart's gemahnt zu werden. In dem Programmentwurf war für diefe Stelle der Alcade von Zalamea angefetzt; möglich dafs fich nachher der Bildhauer für den bequemer fafsbaren Don Juan entfchieden hat. Allerdings wurzelt diefer feiner Herkunft nach als Don Juan Tenorio in dem Stück von Tirso de Molina: »El burlador de Sevilla y Convivado de pietra« (der Verführer von Sevilla und der fteinerne Gaft) im echten Grund und Boden des fpanifchen Drama's der Blüthezeit; theatralifch ift er uns jedoch nur als Opernfigur geläufig. Der Künftler hat Don Juan in der Kirchhofsfcene erfafst, wie er an die Statue des Comthur's die frevelnde Frage richtet: »Wollt ihr mein Gaft fein?« Genau genommen, haben wir da nur den Opernfänger vor uns, der den Don Juan

darftellt, mit der weit ausladenden Geberde, wie fie der opernhaften Schaufpielerei eigen zu fein pflegt: immerhin in Coftüm und Stellung eine brillant gefafste Theaterfigur. Zu Don Juan's Füfsen lehnen fich ein Todtenkopf und eine mit Rofen bekränzte Laute gegeneinander.

Decorative Plaftik.

DER namhafte Vorrath folcher decorativer Bildungen, welche ohne wefentlich gegenftändliche Bedeutung nur formal ins Ganze wirken follen, reiht fich von unten nach aufwärts in folgender Weife zufammen: *a)* Ornamentale Sockelreliefs unter den vier Blendnifchen an den Ecken des Hauptbaues, dies- und jenfeits der Flügel: überhängende Thierfelle zwifchen gekreuzten Thyrfusftäben. (Das Motiv wurde in diefem Werk für eine Schlufsvignette Seite 9 verwendet.) *b)* Mascaron's als Bogenfchlüfse ringsum im ganzen Parterre; im Allgemeinen von nicht fonderlich draftifcher Bildung, weil dies die elegante, wohltemperirte Formenhaltung des Baues überhaupt nicht gut zuzulaffen fchien, aber immerhin fehr pikant und von intereffantem Formenwechfel. An den inneren und äufseren Vorlagen der Flügel acht gröfsere Köpfe unmittelbar auf die Archivolten obenan gefetzt; eine andere, eigentlich die fonft übliche Anordnung an der Mittelfront, den Ecken des Hauptbaues, den mittleren Rücklagen der Flügel, dann an den Stirnfeiten der letzteren, den beiden Anfahrten zur Bühne und der rückfeitigen Façade: Masken, vor die confolenförmigen Bogenfchliefsen geheftet; zufammen vierzig an der Zahl. Zum grofsen Theil aus dem Atelier Weyr's. — *c)* Die fchön gruppirten Trophäen und Inftrumente in den oberen Zwickeln der mittleren Flügelpartien. Wir haben derfelben fchon früher gedacht. Einmal find es Helme, Panzer, Schilde jeder Art, Streitäxte, Schwerter, fogar Musketen, auch Schärpen, Fahnen — kurz ein ganzes Theater-Arfenal; dann wieder Harfen, Pfeifen, Cymbeln, Trommeln, Pauken, dazu der bukolifche Dudelfack. Masken find zwifchendurch eingebunden. (Eine Probe gibt die Illuftration S. 72.) Diefe reichen Zierftücke bilden bereits den Übergang von der decorativen Plaftik zu dem mit der Architektur inniger verbundenen Ornament, welches nach obenhin, befonders in den Friefen, reichlichft vertreten ift. Eine ähnliche übergängliche Bedeutung hat auch über dem Portal der Hinterfaçade der medufenartige Kopf zwifchen geftürzten Füllhörnern und Akanthusranken, der an diefer Stelle als decoratives Pfortenmotiv entfprechend wirkt. — *d)* Zwei Victorien für das grofse Halbrundfenfter des Bühnenaufbaues hinter der oberen Baluftrade der Rückfaçade (von J. Lax). Statt der blofsen Pfoften ift das weite Fenfter durch diefe edlen, fchlanken Geftalten belebend getheilt, die fich an der feinen Grenze von antikifirender und Renaiffancebildung halten. — *e)* Es folgen nun aufwärts die figuralen Abfchlüffe und Endigungsmotive, welche wie ein Überfchufs des Formtriebes die architektonifchen Hauptformen, in's Plaftifche umgebildet, nach oben hinaus frei ausklingen laffen. Hier wären zunächft jene 22 geflügelten weiblichen Geftalten zu beachten, die paarweife mitten ein Wappenfchild halten, über den Giebeln fämmtlicher Rifalite der Flügel und fo auch über dem Mittelgiebel der hinteren Façade fich hinlagernd. Es find nahezu heraldifche Figuren,



Der Wiener Hanswurft. Von V. Tilgner.
(Gezeichnet von A. Kaifer.)

faſt ſchon im Charakter barocker Decorationsweiſe: gewappnete Weiber allegoriſchen Schlages mit Helm, Panzer und breit wallenden Gewändern. Die ſeitliche Haltung ihrer Köpfe, das Schwert, das Scepter oder eine Tuba, die ſie ſchräg nach aus- oder einwärts halten, auch gegen das Knie ſtemmen — vor allem die ſchön gehobenen, vollen Flügel ſtimmen (theils in den Linien contraſtirend, theils füllend und ergänzend) ganz trefflich zu dem Umriſs der Spitz- und Rundgiebel und vereinigen ſich mit demſelben zu einem wirkſam bereicherten Bild, das überdies in ſeiner gleichartigen Wiederholung die Flügel-Riſalite nachdrücklich accentuirt. An den Stirnſeiten der Flügel und ebenſo im Mitteltheil der Hinterfaçade kommen weiter auf den Gebälkverkröpfungen — über den freiſtehenden Nebenſäulen — je zwei auf den Hinterbeinen ſitzende, vorn aufgerichtete jugendliche Kentauren hinzu (erſtere von Johannes Benk, die letzteren von Alois Düll), welche das obere, hier der Ausbreitung bedürftige Bild ſehr paſſend einfaſſen. (Siehe die Kopfleiſte Seite 63). Zuletzt, zur Hauptfaçade uns zurückwendend, ſehen wir mit Behagen zu den 12 Putten (von Rudolf Weyr) hinan, den Ausgängen der groſsen Pilaſter über den beiden Bogenſtücken des Mittelbaues. Sie geben ſich mit Muſikinſtrumenten und Theater-Emblemen zu ſchaffen; kecke Kinder, bald weit ausſchreitend, wie es die breite Baſis, auf der ſie ſtehen, geſtattet, bald auch in luftiger Anmuth hockend und tändelnd — wieder ein anderes plaſtiſches Kindergeſchlecht als jenes in den köſtlichen Medaillons von O. König. Es regt ſich eben mit dreiſterem Naturell hoch oben in der freien Luft. — Endlich iſt noch der ſchönen Abſchluſsgebilde des Bühnenbaues (von Johann Benk) zu gedenken. Statt der einfachen Lyra als Giebel-Akroterion, wie ſich Semper mit einem ſolchen in Dresden begnügte, tritt hier eine glücklich wirkende Bereicherung und Belebung jenes Symbols ein: zwei geflügelte Genien faſſen, gefällig geſtellt, die aufgerichtete Lyra und einer hebt über derſelben einen Kranz empor. Dieſe anmuthige Gruppe wiederholt ſich ebenſo hinten über dem Bühnendach.

Noch ein Stück äuſserer Ausſtattung, für Gebrauch und Zierde zugleich, iſt nicht zu vergeſſen. An den ruſticirten Unterſätzen der beiden mittleren Pilaſter ſind inmitten des rauhen Steinwerks die Bronzerahmen für die Theaterzettel eingefügt: hier eben nächſt der Mittelpforte, der rechten »porta della carta« des Schauſpielhauſes. Dieſe Umrahmung iſt reich, aber wohl auch umſtändlich und einigermaſsen ſchwer. Ein Löwenkopf mit einem Ring im Maul, hält von obenher an einem Bande den Rahmen, den aufwärts eine Muſchel zwiſchen Delphinen ziert. An den mit ſcharfen Ecken ausgeſchnittenen Ohren beiderſeits hängt allerlei ſinnbildlicher theatraliſcher Hausrath nieder: die Kappe des Schalksnarren mit der Pritſche und dem Thyrſus zuſammengebunden; die Schalmei und Panspfeife, Flöten und Klingplatten; drüben wieder eine Lyra, hinter der ſich Lorbeer und Schwert kreuzen; darunter quer geknüpft Köcher und Fackel, abwärts ein Triangel; dann Masken, Scepter und ein Adler darauf, alles decorativ recht ſchicklich gruppirt. Es iſt übrigens bezeichnend, daſs die an dem Bau ringsum vertheilten, als ausfüllender Schmuck verwendeten Bühnen-Inſignien und Requiſiten in dieſem Rahmen Zierwerk noch einmal, wie in einem Compendium, ſich wiederholen.

Die Candelaber.



ZUR Vervollſtändigung des Eindrucks eines repräſentativen Bauwerkes gehört nun auch dies, daſs die Lichtträger, die es umgeben, in einen architektoniſchen Zuſammenhang mit demſelben gebracht werden, und nicht etwa in loſer, zufälliger Stellung ſich umher reihen. Sowie vormals die energiſch gebildeten Fackelhalter und Ecklaternen aus Schmiedeiſen unerläſslich zum Palaſt der toskaniſchen Frührenaiſſance gehörten: ſo muſs auch der moderne Monumentalbau die Candelaber für Gas oder elektriſches Licht, wie ſie dem Bedürfniſs der Gegenwart entſprechen, in dem Geſammteindruck ſeiner äuſseren Erſcheinung mit herein wirken laſſen. Wie wenig ſicher unſere Kunſtepoche ſich erweiſt, wenn es gilt, aus dem neuen, zeitgemäſsen Bedarf heraus eine Form zu erfinden

und zu ftyliſiren, dies zeigt ſich auch darin, daſs man noch keinen völlig gemäſsen Typus für den modernen Candelaber feſtgeſtellt hat. Spielarten gibt es genug, aber die centrale Art als ſolche fehlt; das immer ſich wiederholende Experiment lenkt von der Styliſirung ab, ſtatt ſie zu fördern.

Einmal hätten wir da den Typus der freien Standſäule, die an irgend einer Stelle des Schaftes mit dem Bronze- oder Eiſenring für die Laternenarme umgürtet oder eigentlich umſchnürt iſt. Über der Deckplatte des Capitäls liegt dann als Abſchluſs eine Kugel auf, die man gelegentlich auch aus Glas herſtellt und leuchten läſst. Dies iſt doch nur eine unorganiſche Aushilfsform: die Säule erſcheint da zu einem Dienſt verwendet, der nicht aus ihrer Form heraus motivirt iſt. Dieſe Species von Laternenträgern treffen wir in Wien mehrfach an: vor der Façade der Univerſität, an dem Brückenkopf der Stephanie-Brücke, dann vor den beiden Hofmuſeen. In Paris — vor der Hauptfront des Opernhauſes, längs der Seitenfaçaden daſelbſt und nächſt den Pavillons — gibt es drei ganz intereſſante Varietäten von Straſsenleuchten. Nach vorne, an der in der ganzen Breite der Hauptfaçade vorgelegten Freitreppe ſind es ſchneidig geformte Bronze-Candelaber auf wohl gegliederten Rundſockeln, mit drei Armen für Glaskugeln und einer eleganten Laterne auf dem Gipfel. Die Laternenträger an den Langſeiten ſind von Stein, aus der Dockenreihe einer einfaſſenden Baluſtrade ſich erhebend; dieſe haben die Form von Obelisken über ornamentirten Sockeln, mit vier Laternenarmen in der tiefen Einkehlung zwiſchen beiden. An den Zugängen zu den Pavillons kommt die dritte Form hinzu: Säulen nach Art der columna rostrata, mit den Laternen auf den decorativ nachgebildeten Schiffsſchnäbeln. (Siehe: Charles Nuitter. Le nouvel Opéra. Paris 1875. Seite 50, 53, 57, 61.) In all dieſem pikanten Wechſel iſt viel echt franzöſiſcher Chic und geiſtreiche Formenbeweglichkeit, aber wenig eigentliches Stylgefühl. Für den modernen Laternenträger bietet die antike Kunſt zwei noch immer unverbrauchte Anhalt-Motive dar, die freilich im Sinne des modernen Zwecks, aber dabei doch in verwandter formaler Geſetzlichkeit weitergebildet werden müſsten: es wäre dies der Lampenſtänder, wie wir ihn von Pompeji her kennen, für den Bronzeleuchter, und der römiſche Marmorcandelaber für die Monumentalform in Stein. Die Art der Ausrankung der Arme iſt allerdings eine neue Aufgabe, die aus dem künſtleriſchen Verſtändniſs des gegebenen Gebrauches heraus zu löſen iſt. Die ſteinernen Laternenträger vor den concav eingezogenen Rändern der Baluſtrade, welche ſeitlich den Vorderbau des Opernhauſes in Wien umfaſst, ſind immerhin ein reſpectabler Anlauf zur Styliſirung der Form. Wenigſtens iſt der Stamm mit ſeinem ornamentalen Blätterwerk noch nicht zum Säulenſchafte gefälſcht; freilich iſt die Anfügung der Laternenarme wieder ganz äuſserlich.

An den zum Burgtheater gehörigen Bronze-Candelabern (von Hollenbach's Neffen, den Brüdern E. und F. Richter) war die Aufgabe inſofern vereinfacht, als man da von einer Armbildung ganz abſah. Auf zierlichen Poſtamenten wohl geſtellt, in gut combinirten, gefäſsartig rundlichen Formen nach oben ſich verjüngend, ſind es nur Träger einfacher Glasballons für elektriſches Licht. Die leicht anſteigenden Rampen vor den Anfahrten der Flügel ſchwingen ſich in gefälligen Curven aus, in deren Ablauf die Candelaber geſtellt ſind; wieder zwei Leuchten erheben ſich vor den Ecken des Mittelriſalits auf der Treppenvorlage. Es war wohlgethan, daſs man hier bei einer Form blieb, und nicht unſtet variirte, wie dies mit den Candelabern um die neue Oper von Paris geſchah. Bei uns wirken dieſelben durch den glücklich getroffenen Bronze-Charakter ihrer ſchlanken formalen Durchbildung ſehr vortheilhaft; die emblematiſche Verzierung mit Theatermasken und dergleichen iſt übrigens am Sockel und den Candelabergliedern mit gleicher Conſequenz, wie am Gebäude ſelbſt, angebracht.

In der äuſseren Portalhalle und der Loggia darüber, welche innen zu beiden Seiten mit den Medaillonbildniſſen Seiner Majeſtät des Kaiſers Franz Joſef und Ihrer Majeſtät der Kaiſerin Eliſabeth geziert iſt, entſenden das Licht edel geformte Wandarme mit Glaskugeln. Nächſt der Mittelpforte hängen die letzteren von den Schnäbeln aufgerichteter Adler herab. Schlieſslich ſei noch bemerkt, daſs Bronze und Eiſen — jenes an den Beleuchtungsobjecten, dieſes an den Fenſter- und Lunettengittern — trefflich für den Eindruck des Auſsenbildes zuſammenſtimmen. Nachträglich ſei auch der vorzüglichen, in der

Werkſtatt von Mathias Toman angefertigten Gitter der Parterrefenſter beſonders gedacht, deren Motiv wir in dem Textbild Seite 55 brachten.

* * *

Somit ſcheiden wir von der äuſseren Betrachtung des Burgtheater-Gebäudes, wie ſeines nach auſsen geſtellten Schmuckes.

Der letzte, über das Ganze hinſchauende Blick macht uns freilich die fatalen rechten Winkel zwiſchen den Flügeln und dem Bühnenbau recht auffällig in ihrer unvermittelten Leere bemerkbar. Der Kunſtgriff, durch welchen die Schauwirkung nach vornehin erreicht wird, rächt ſich durch das anomale Baubild nach hinten. In der That ein ſeltſamer Bau, der ſeine Extremitäten ſo weit weg von dem Hauptkörper hinausſtreckt! Und dann zeigt es ſich ſofort, daſs eben die weſentliche Hauptaxe, die durch den Zuſchauerraum und die Bühne geht, weit kürzer iſt, als die weniger weſentliche, ſo zu ſagen: die decorative Axe, durch die ſeitlichen Treppenhäuſer hin. Die Platzſtrecken zwiſchen den Rampen vor den Flügelfaçaden und den Anfahrten zur Bühne ſind eben nur gepflaſtert und in keiner Weiſe von den nachbarlichen Straſsen geſondert; eine ähnliche Aushilfe, wie jene der Brunnen zu den Seiten des Opernhauſes, konnte man da nicht repetiren, ſie wäre überdies an den Hinterſeiten falſch angebracht geweſen. Auch mit Blumenparterre's und Bosquet's wäre wenig gethan geweſen; zudem verlangt der reiche Sculpturenſchmuck des Gebäudes bequeme Zugänglichkeit zu naher Beſichtigung. Man muſs ſich eben in dieſes, nicht zur reinen Löſung gelangte »Rückwärts«, als in einen architektoniſchen Ausnahmsfall hineinfinden. Hinter dem für München projectirten Feſtſpielhaus — dem Vorbild unſeres Burgtheaters — hätten bei wirklich erfolgter Ausführung die Baumgruppen der Gaſteiger Promenade ausgeholfen, um jene leeren Winkel zu maskiren. Man erſieht daraus, wie eine unter anderen localen Bedingungen erdachte Bauanlage ſich nur ſchwer auf einen fremden Boden übertragen läſst.









Die Vorhalle mit den Caſſen. Photogravure von R. Pauluſſen (nach einer photographiſchen Aufnahme von C. Grail).

Die Innenräume des Vorderbaues.

A. Die Vorhalle des Erdgeſchoſses und das Treppenſyſtem.

WIR treten in das bequeme, weiträumige Parterre-Foyer ein, welches für den Zutritt und Abgang des Publicums, das zu Fuſs das Theater beſucht, die freieſte Bewegung darbietet. Den neun Thoren des äuſseren Segments ſtehen nach innen ebenſo viele, weite Bogenpforten gegenüber, von denen aber nur ſieben zu Treppen-Aufſtiegen ſich öffnen: während die beiden Thüren nächſt der inneren Mittelpforte, die zu dem namhaft erhöhten Stehparterre führt, eigentlich blind ſind und nur des einheitlich-architektoniſchen Eindrucks wegen in gleiche Reihe treten. (Früher fanden vor denſelben für kurze Zeit die nun nach auſsen geſtellten Abendcaſſen ihren Platz.) Dazu kommen zu äuſserſt an den beiden Seiten noch niedrigere Thüren mit geradem Sturz, für die Aufgänge zum Parquet und den Logen.

An den Wandungen zwiſchen den inneren und äuſseren Pforten ſind durchgehends je zwei mäſsig ausladende Pilaſter angeordnet, ober denen die abtheilenden Gebälke hinübergelegt ſind, welche gleich den Stäben eines aufgeſchlagenen Fächers auseinandertreten: trapezförmige Decken mit leichten Umrahmungen und roſettenartigen Mittelfüllungen ſpannen ſich darüber hin. Eine zarte Formenhaltung

im Sinne der früheren Renaiſſance charakteriſirt dieſe Vorhalle. Feine Eierſtäbe, welche an den von den Pilaſtern durchſchnittenen Kämpfergeſimſen hinlaufen, die Archivolten umſäumen und oben nächſt der Decke ſich mit untergeſtellten Zahnſchnitten verbinden — zierliche Perlenſchnüre an den Architraven der Zwiſchengebälke und ſchöne antikiſirende Ranken in den Zierfrieſen derſelben: dies ſind hier die auf einen einfachen Zuſammenklang wohlgeſtimmten Motive. Die Deckenfelder ſind mehr conventionell behandelt und gehen in eine ſpätere Stylweiſe hinüber; ganz gut wirkt, der Dispoſition des Raumes entſprechend, das Felderwerk des Fuſsbodens, und der am äuſseren und inneren Rand ſich hinziehende, teppichartige Saum desſelben.

Als ob der Architekt es nicht hätte erwarten können, ſchon hier bei der üppigeren Spätrenaiſſance, hart am Barock anzulangen, hat er über die Seitenthüren gebrochene und volutenartig eingerollte Giebelſtücke mit einem reich eingerahmten Ovalfenſter in der Mitte hineingeſtellt. Das Baumotiv, an ſich ſchon weich geformt, faſt plaſtiſch modellirt, geht gleichſam ſelbſtverſtändlich in decorative Plaſtik über. Die keck jugendlichen Geſtalten von guter frühbarocker Zucht, die auf den Giebelſeiten ſitzen, theils mit überſchlagenen, theils mit frei ſchlenkernden Beinen — den Fenſterrahmen, gleich einem Spiegel, in leicht gefälliger Haltung der Arme faſſend — ſind eine geradezu köſtliche Leiſtung des allzufrüh verſtorbenen, talentvollen Bildhauers Joſef Pechan. (Siehe die Illuſtration auf der nächſten Seite.)

An den bekrönenden hölzernen Aufſätzen über den Flügeln der groſsen Stiegenpforten feſſelt ſofort ein anmuthiges Detail unſere Aufmerkſamkeit. Zu den Seiten der orientirenden Aufſchriften ſchwingen ſich in Holz geſchnitzte, prächtige Knabenfiguren heraus, mit ornamental ſtyliſirten Delphinſchwänzen. Sie ſind von R. Weyr concipirt, der auch in ſolchen epiſodiſchen Kleingebilden ſeine volle Meiſterſchaft bewährt. Obenauf, über jeder der Pforten öffnen ſich im Fries zierlich eingefaſste, oblonge Durchbrechungen mit feinen Vergitterungen für den Luftdurchlaſs, ſo daſs das Zweckdienliche hier zugleich ornamental wirkt.

Nächſt den Caſſaſtellen vorne am Hauptzugang befinden ſich beiderſeits die eiſernen Schranken für das nach Billets verlangende Publicum, welche in 19 Wendungen das allmälig ſich vorſchiebende Herantreten regeln.

Gehen wir nun an die Überſchau des Treppenſyſtems. Die Ausladung der Façade in einer Curve, wie ſie nach auſsenhin das Baubild äſthetiſch beſtimmt, bewährt ſich nach innen nicht minder in praktiſcher Hinſicht, indem durch die im Segment umher gereihten Pforten eine entſprechende Decentraliſation für den Abgang des Publicums aus allen Rängen des Zuſchauerraumes erzielt wird. Auch in dieſem Sinn war für Semper bei allen ſeinen Theaterentwürfen das claſſiſch-römiſche Muſter entſcheidend. Sehr richtig bemerkt Jacob Burckhardt (»Cicerone«, 6. Auflage, I. Theil, Seite 38): »Es fiel den Römern nicht ein, einer groſsen Menſchenmenge zuzumuthen, daſs ſie ſich durch zwei, drei Thüren mit einer Breite von 20 Fuſs im Ganzen geduldig entferne, wenn das Schauſpiel zu Ende war, oder daſs ſie gar, wenn Tumult entſtand, nicht zu drängen anfange. Sie kannten das Volk und verwandelten deshalb das ganze Innere ihrer Schaugebäude in lauter ſteinerne Treppen und Gänge und die ganzen unteren Mauern in lauter gewölbte Pforten.« In dieſem Punkte ſind wir ſehr ſpäte Lehrlinge der Römer geworden, die es ſo einzig verſtanden haben, in ihren Theatern und Amphitheatern Menſchenſtröme zu meiſtern, zu vertheilen und ohne Gedränge abflieſsen zu laſſen.

Das Princip der radialen Austheilung der Treppenläufe ſowie der peripheriſchen Anordnung der Zugänge iſt denn auch in unſerem Burgtheater eingehalten. Doch eine ganz merkwürdige Beſonderheit im inneren Aufbau desſelben iſt dieſe, daſs das ſtark abſchüſſige Parterre des Saales nach rückwärts völlig bis zur Höhe des erſten Stockwerkes gehoben erſcheint. Unter dem Halbkreis des Logenbaues zieht nämlich in gleicher Curve ein vornehmer Corridor, der ſogenannte »Kaiſergang« hin, der die Proſceniumslogen Ihrer Majeſtäten und der Herren Erzherzoge mit einander und mit der Hoffeſtloge im Fond des Saales verbindet. Daher die Hebung aller Innengeſchoſse, und die dadurch auch benöthigten



Aufftiege zu Parterre und Parquet, welche bei normaler Anlage unmittelbar zu betreten wären. Es fragt fich, ob jene intimere Communication, in folcher Art ziemlich umftändlich durchgeführt, durchaus erforderlich oder auch erwünfcht war. Thatfächlich wurde bis jetzt der »Kaifergang« wenig benützt — und die vordem bei öffentlicher Ausftellung vielbelobte Clytie von Johann Benk leuchtet nun aus ihrer Nifche heraus mit ihren elek-



trifch fchimmernden Sonnenblumengewinde vereinfamt in den leeren Raum hinein. Auch dies dürfte bedenklich erfcheinen, dafs man fich veranlafst fah, um für die Prachttreppe zur Hoffeftloge Platz zu fchaffen, zur dritten, doch immer ftark gefüllten Galerie lediglich eine Treppe hinanzuführen.

Zur näheren Orientirung mag das folgende Schema dienen.

Das Kreisftück der Treppen hinter den inneren Pforten der Vorhalle bildet eben auch einen Fächer, der nach innen convergirt, nach aufsen fich breit auseinanderfchlägt. Durch das fymmetrifche Gegenüber der Anlage ergibt fich an fich fchon ein intereffantes Grundrifsbild (vergleiche Seite 45).

a^1. Trepp. zur 4. Gallerie links. *a^2. Treppe zur 4. Gallerie rechts.*
b^1. Parterrelogen-Treppe links. *b^2. Parterrelogen-Treppe rechts*
c. Treppe zur Hoffeftloge. *d. Treppe zur 3. Gallerie.*
e. Treppe zum Stehparterre.

$a^{1.2}$. Einfach angeordnete Treppen, um die Seiten einer mittleren Zwifchenwand in 14 Abfätzen — jeder Lauf zu 10 Stufen — bis zum letzten Rang hinanfteigend. — $b^{1.2}$. Geradläufige und fchmälere Treppen, vom Antritt 15 Stufen bis zum Podeft, 12 weitere bis zum Austritt in den Logengang. — *c.* Monumental behandelte Prachttreppe, nicht aufsenher, fondern innen vom fogenannten Kaifergang zugänglich. — *d.* Rechtwinklig gebrochene Treppe, an Pfeilerftellungen mit Bogen emporgeführt, mit einer zierlichen Dockenbrüftung gegen die freie Mitte hin; 14 Podefte, mit abwechfelnd 7 und 10 Stufen in den Wendungen. — *e.* Stattliche, doppelarmige Treppenanlage mit Baluftren, in weiter Curvenfchwingung, oben zum Austritt in einen kurzen Arm zufammenlaufend; beiderfeits 11 Stufen unter, 10 über dem abtheilenden Podeft, zuletzt aufwärts noch 5 Stufen.

Diefes Treppenfyftem vervollftändigt fich an den beiden geraden Seiten durch die in Achteckräume eingeftellten Stiegen, welche zum Parquet hinanführen und weiter aufwärts mit den Logentreppen communiciren. Auch da wieder eine einfach-finnreiche Conftruction: fie beginnt mit einem Mittellauf von 9 Stufen und theilt fich dann in zwei ebenfo hohe Arme mit Baluftraden, deren Austritt fich den Garderoben zuwendet.

Von den angeführten Treppen find die mit $b^{1.2}$, *d* und *e* bezeichneten auch architektonifch beachtenswerth; die monumentale Treppe zur Hoffeftloge haben wir weiterhin noch in einem anderen Zufammenhang zu befprechen.

* * *

Der Eintritt in die Innenräume und das weitere Durchfchreiten derfelben regt eine neue Richtung unferer Betrachtungen an. Hier befinden wir uns völlig in dem Kunftbereiche Karl von Hafenauer's. Eine fouveräne Verfügung über die Mittel, eine Tendenz, welche vor allem nach Fülle und Glanz des Ausdrucks ftrebt und Formen wie Materialwirkungen in ähnlicher Weife überrafchend zu combiniren weifs, wie es die Meifterfchaft der Inftrumentirungskunft mit den Klangfarben des Orchefters thut, tritt uns da in geradezu fascinirender Steigerung von Raum zu Raum entgegen.

Wir dürfen behaupten, unter den zeitgenöſſiſchen Architekten in Deutſchland und Öſterreich habe es keinen anderen gegeben, der gleich Haſenauer einen ſo verſchwenderiſch reichen, architektoniſchen Haushalt geführt hätte: wie ſehr zeigt ſich dies vor allem in der Innenarchitektur des neuen Hofburgtheaters! Im Reichthum erblickte er eben zunächſt das Weſen der Kunſt; in jener warmen, ſinnlichen Formenfreudigkeit, worin ſich zugleich der öſterreichiſche, ſpeciell der Wiener Charakter ausſpricht. Es iſt ſo, als ob er ſich darnach geſehnt hätte, an dieſer Stelle das Meiſterſtück ſeines decorativen Kunſtvermögens darzubieten und hierin ganz nach ſeiner Eigenart hervorzutreten, nachdem er in dem leitenden Baugedanken — wohl halb widerwillig — ſich doch vorher durch Semper's Conception hatte beſtimmen laſſen. Er löſte hierin ſeine Aufgabe als echter theatraliſcher Feſtkünſtler. Wie Dingelſtedt auf der Bühne effectvoll inſcenirte, ſo verſtand ſich Haſenauer nicht minder auf die brillanteſten architektoniſchen Scenirungswirkungen. Die Vergleichung dieſer beiden Perſönlichkeiten liegt nahe genug, weil ſie thatſächlich auf dem Boden des Burgtheaters zuſammentreffen.

Wohl könnte man da mit Fug und Recht von einem decorativen Geſammtkunſtwerk ſprechen: Alles und Jedes iſt nur Mittel zum Zweck der ins Ganze gehenden, groſsen Schmuckwirkung. Das brillante Colorit der Gemälde, der Goldgrund der Griſaillen, die Niſchen- und Zwickelfiguren wie die Medaillonreliefs, die reich componirten Luſter und ſonſtigen Beleuchtungskörper, die vergoldeten Säulencapitäle und Conſolen, der feine Marmorſchimmer der Thürgewände — dieſer ganze Apparat dient durchaus einem mit bewunderungswürdigen Überblick abgewogenen Totaleffect. In dieſer decorativen Symphonie ſpielt Jeder, vom Maler und Bildhauer bis zum Stuccateur und Kunſttiſchler herab, eben nur ſein Inſtrument. Dabei gleiſst und glänzt es allenthalb, ſelbſt mit Anwendung unechten Theaterſchmucks (Marmor-Imitation in Stucco luſtro, vergoldeter Gyps für Schaftornamente an Säulen und Pilaſtern ſtatt wirklicher Bronze, Compoſitmaſſe für Figuren und Büſten). Der übergroſse Decorationsbedarf langt eben mit echtem Material nicht aus. Auch die Stylformen ſind nur Behelfe für den Effect, nicht mit vollem Ernſt angewandte Ausdrucksmittel. Daher auch der leichte und unbedenkliche Übergang in andere ſtyliſtiſche Nuancen von einem Raume oft zum nächſten, ſo daſs zuletzt nur der allgemeine, allerdings ſtets glückliche Geſchmack des Arrangements an die Stelle des eigentlichen Stylgefühls tritt. Wir werden Gelegenheit finden, dies noch im Einzelnen nachzuweiſen.

B. Die Flügel mit den groſsen Logentreppen.

a) Die Unterfahrten.

NACH der vorangegangenen allgemeinen Charakteriſtik treten wir nun unſeren Gang durch die Innenräume an. Einen Augenblick verweilen wir aber noch drauſsen. Die kurzen, zum Vorfahren der Wagen beſtimmten Hallen hinter den Flügelfaçaden ſind Muſterſtücke eines architektoniſchen Prologs, um uns dieſe Bezeichnung zu geſtatten. Solche Vorräume ſollen auch formalvermittelnd von den Motiven des Auſsenbaues zu der inneren Architektur hinüberleiten, was hier mit groſsem künſtleriſchen Verſtändniſs geleiſtet wurde.

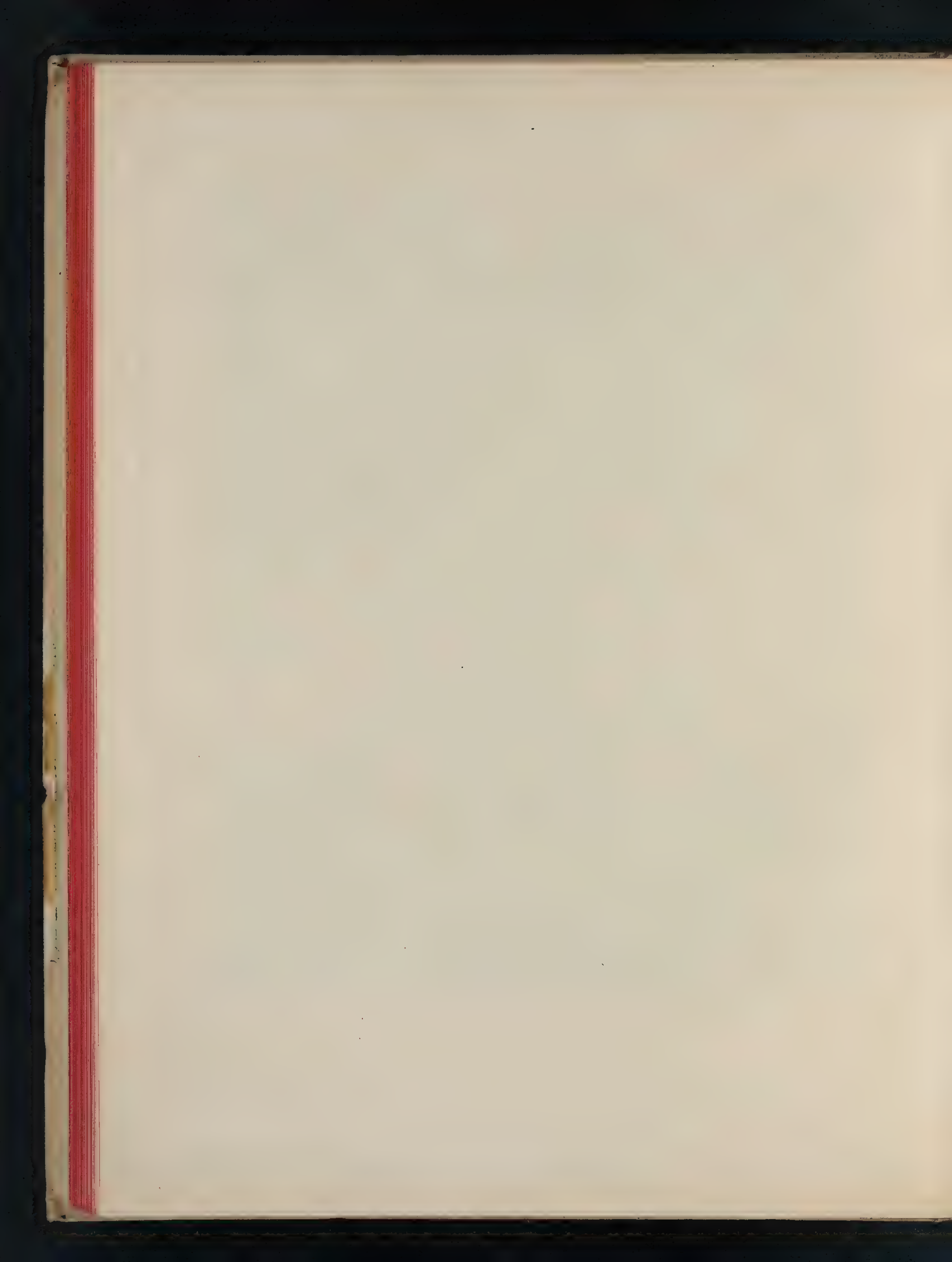
Den vier kräftigen Dreiviertelſäulen nach auſsen entſprechen ebenſo viel Pilaſter an der inneren Wand, zwiſchen welchen ſich — in Wiederholung des Façadenbildes — ein Mittelthor und zwei Seitenpforten unter Rundbogen öffnen. Von den Säulen zu den Pilaſtern legen ſich obenauf gegliederte Gebälke hin, mit aneinander gelehnten Theatermasken in den Frieſen. Den fein gegitterten Rundfenſtern an der Innenſeite ſtellen ſich oberhalb der Seitenthore nach auſsen Medaillons mit einer reizenden Gruppirung von theatraliſchen Inſignien und muſikaliſchen Inſtrumenten gegenüber. (Siehe die Schluſsvignetten zu Seite 30 und 62.) Hier iſt ein Eintritt in ein Theater! dies kündigt uns ſofort die ſinnreiche Beredtſamkeit des Ornaments an. In den Zwickeln der beiden Mittelbogen hüben und



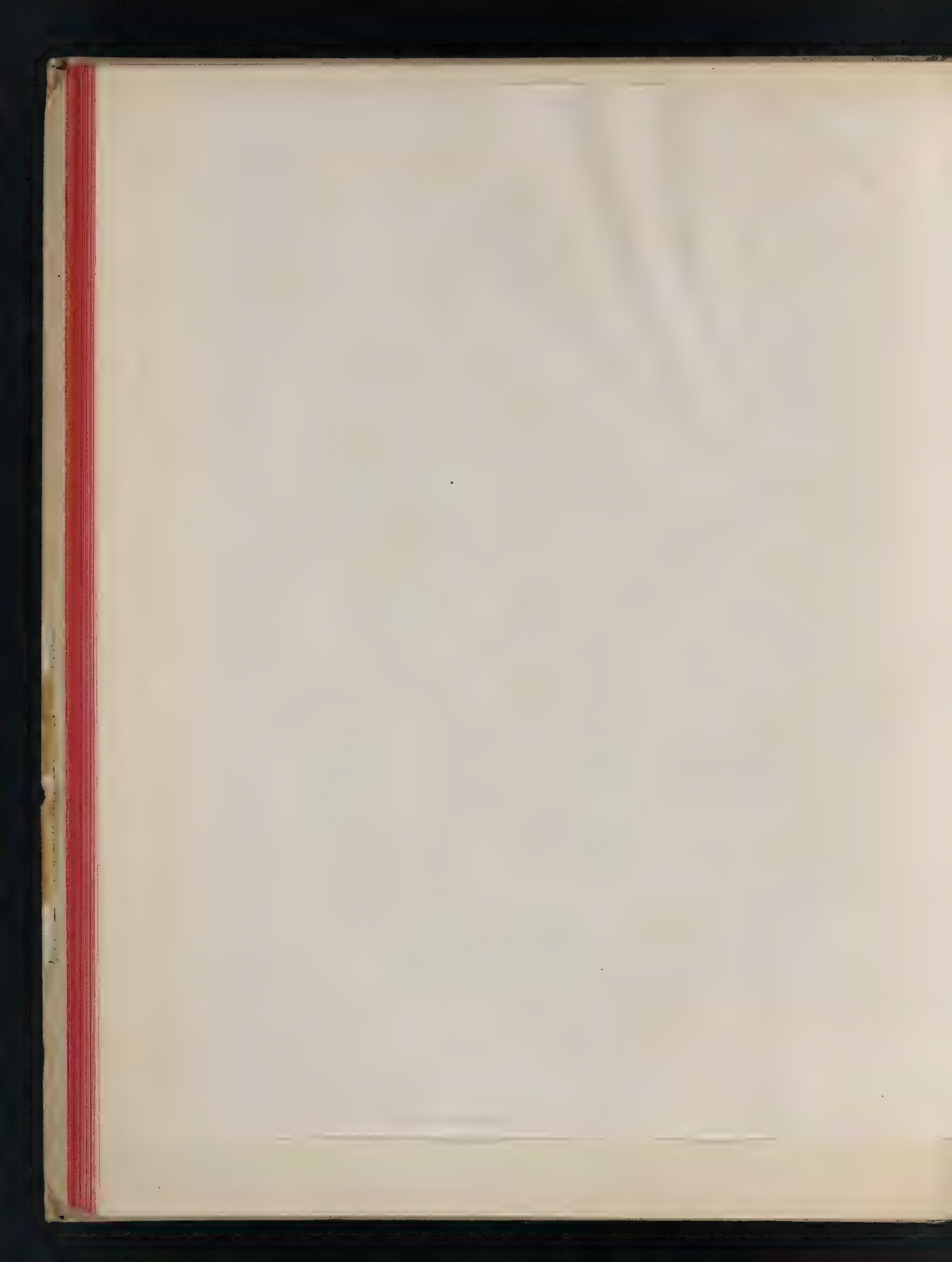




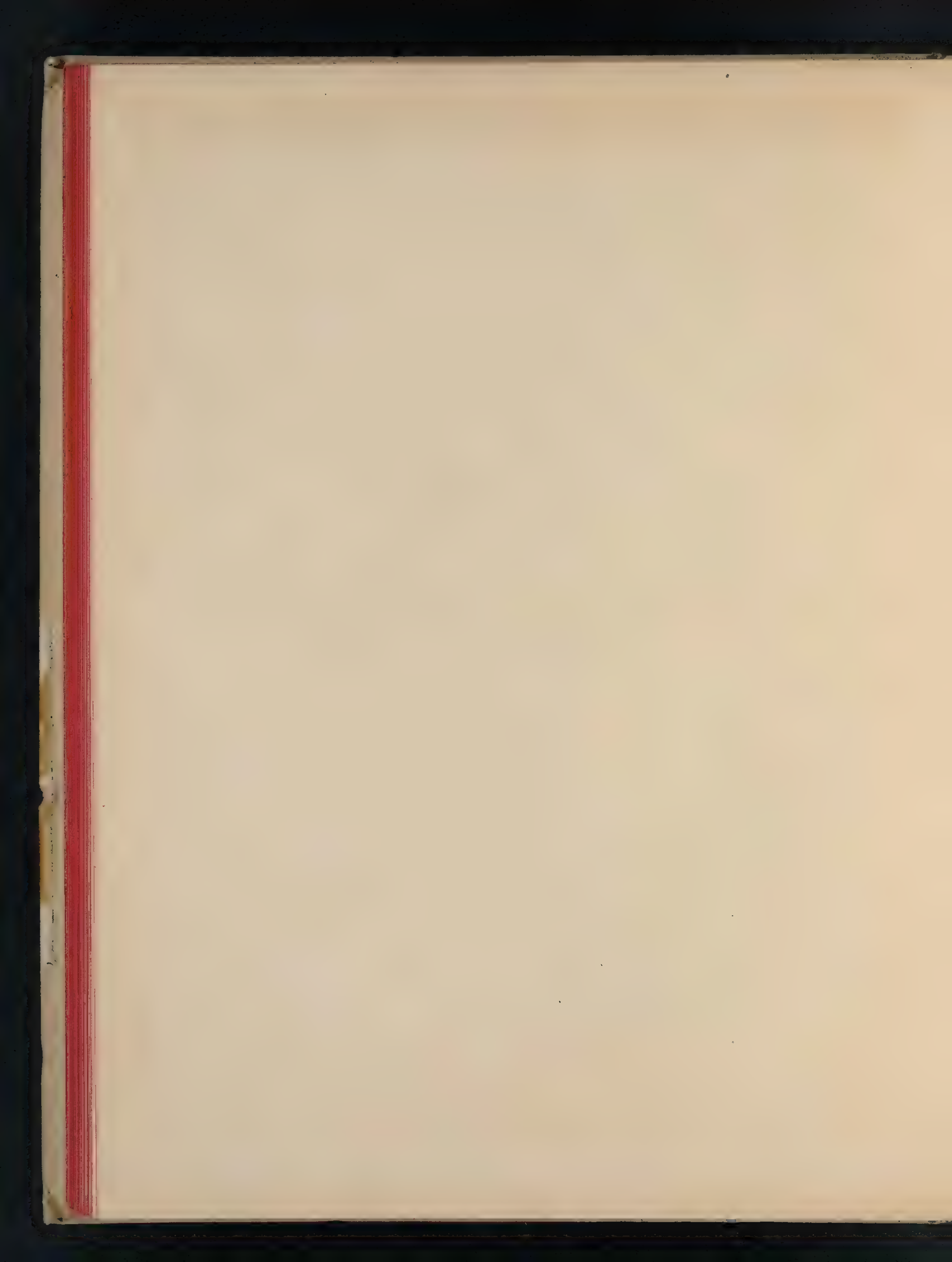
RECHTES STIEGENHAUS



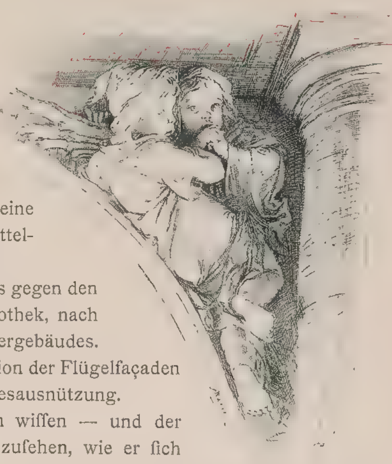








drüben ftellt fich wieder Meifter R. Weyr mit den vier Jahreszeiten (nach der Teinfaltftrafse) und den vier Tageszeiten (nach dem Volksgarten hin) in lebendigen, körperlich vollen Kindergeftalten ein. Von befonders intimem Reiz ift der Winter; Kinder können kaum plaftifch deutlicher frieren und fich zu erwärmen verfuchen. Schneidige Mascarons (einer davon am unteren Rande reproducirt) bilden die Schliefsen der mittleren Archivolten; eine Laterne mit vornehm ftylifirtem Gehäufe hängt von dem Mittelfeld der Decke nieder. (Vergl. das Textbild Seite 53.)



„Der Winter" von R. Weyr. (Gezeichnet von A. Kaifer.)

Über den Unterfahrten befinden fich im oberen Gefchofs gegen den Volksgarten hin die Directionskanzlei und die Theaterbibliothek, nach der Teinfaltftrafse die Wohnung des Infpectors des Burgtheatergebäudes. Man vermuthet bei der durchaus monumentalen Repräfentation der Flügelfaçaden kaum auch diefe kluge Nebenrückficht auf praktifche Raumesausnützung.

Der Architekt mufs fich in folchen Dingen zu helfen wiffen — und der Kundige hat fein heimliches Intereffe daran, genau nachzufehen, wie er fich geholfen, ohne dafs es bei der allgemeinen Überfchau des Gebäudes fofort bemerkbar wird. Es hat auch einen eigenen pikanten Reiz, hinter die Couliffen der Baukunft zu fchauen.

b) Innenarchitektur der Flügel.

Jeder der beiden Flügel, die einander architektonifch völlig correfpondiren, bildet eine zweigefchofsige Halle, durch welche eine grofse, gerade Treppenflucht mit 9 Stufen zum erften, mit 21 Stufen zum zweiten Podeft und mit 14 weiteren zu dem triumphalen Bogen hinanfteigt, der fich gegen das prunkvolle obere Veftibul öffnet. Nach innen führen noch 8 Stufen empor.

Ein gar wichtiges Moment architektonifcher Empfindung gibt fich in dem Ausmafs der Treppenbreite, dann in dem Grade des Aufftiegs der Stufen kund. Jede Nuance des Mafses hat da eine andere Wirkung, und es ift von gröfster Bedeutung für einen repräfentativen Bau, dafs vom Entrée herauf durch die wohl entworfene Treppenanlage die richtige, vorbereitende Stimmung erzielt werde. Dies ift eine der Hauptfragen der Bau-Aefthetik. Wir haben früher unfere Bedenken gegen die weithinaus fich ftreckenden, dabei im Verhältnifs fchmalen, glashausartig hindurchzublickenden Flügelbauten nicht verhehlt; andererfeits müffen wir aber ohne Rückhalt zugeftehen, dafs das Treppenproblem als folches hier in künftlerifch vollendeter Weife gelöft wurde. Das ift ein feierliches Maeftofo der Stufenanlage für ein abgemeffenes Emporfteigen; diefe grofsen Logentreppen, fehr wohl proportionirt zu dem ganzen Raum, geftatten nicht minder von Podeft zu Podeft — den fchön abtheilenden Cäfuren des Stufenaufgangs — den verweilenden Aufblick zur Decke und all dem malerifchen Reichthum, welcher von dort herab den Anfteigenden feffelnd begrüfst.



Mascaron. (Gezeichnet von A. Kaifer.)

Auch hier im Innern der Stiegenhäufer wurde eine fcharffinnige Abrechnung des monumentalen Eindrucks mit dem Utilitätszweck getroffen. Die ganze Halle hat die Länge von 26·8 *m* bei einer Breite von 12·7 *m* im Lichten; die Treppe fteigt erft in einer Diftanz von 5 *m* vom Eingang her auf und nimmt von der Gefammtbreite des Raumes 4·5 *m* in Anfpruch. Zu beiden Seiten find die Amtslocalitäten eingefügt, die aus den Unterfahrten für den Allerhöchften



Figur von der Decke.
(Gez. v. A. Kaifer.)

Hof betreten werden und deren Ausgänge der Portalfeite der Treppenflügel gegenüberliegen. Im Flügelbau gegen die Teinfaltftrafse befindet fich da rechts die Kanzlei der Theater-Infpection und links das Local für die Theaterärzte, jenfeits gegen den Volksgarten find die Caffa-Bureaux untergebracht. Die Aufsenwände diefer Einbauten präfentiren fich in befter architektonifcher Anpaffung als die Treppenwangen für die inmitten anfteigenden Prachttreppen; man möchte ohneweiters glauben, dafs hier nur eine architektonifche Aufgabe mit rein künftlerifchem Bedacht gelöft und nicht vielmehr gewiffe Nebenräume, die man eben unumgänglich brauchte, blos decorativ maskirt worden feien. Die Wandungen der letzteren geben thatfächlich für den Treppenaufftieg den feitlich einfaffenden Rahmen ab, und die Baluftrade, welche obenan die beiderfeitige Plattform einfafst, erfcheint wie das in horizontaler Linie nach rückwärts fich umwendende Stiegengeländer. Diefe Terraffen, die flachen Bedeckungen der eingefchalteten fchmalen Nebenlocalitäten, liegen im gleichen Niveau mit dem zweiten Podeft und laden gleichfam als Seitengänge zum Austritt ein, um von einem höheren Standpunkt die fchmuckreiche Halle zu überfchauen und die Statuen in den Nifchen zwifchen den Fenftern, fowie die feitlichen Grifaillen nächft den Deckengemälden bequemer betrachten zu können.

Die Treppenftufen, wie die Baluftraden find aus dem crêmefarbenen Marmor von San Stefano in Iftrien hergeftellt. Zum Belag des Fufsbodens, namentlich in den rautenförmigen Feldermuftern nächft dem Eingang, auf den Podeften und längs der Ränder der Seitenterraffen wurde hier, wie auch in den Veftibules, dann in dem Foyer Carrara-Marmor zweiter Qualität und fchwarzer belgifcher Devonkalk, der »Belge noir« von Mazy in der Provinz Namur verwendet. Die Difpofition der Beleuchtung ftimmt mit dem ganzen prachtvollen Enfemble zufammen. Unten am Antritt der Treppen, dann etwas zurücktretend auf den Baluftraden der Plattformen, endlich am dritten Lauf oben um zwei Stufen erhöht, ftehen vergoldete Prunkleuchter aus Bronze, je acht in jeder der beiden Hallen. Sie find wechfelreicher gegliedert als die aufsen ftehenden Candelaber: echte, glänzend componirte Renaiffanceleuchter von fchwungvoll bewegtem Aufbau der Formen, mit der pikanten Bereicherung von vier fitzenden Kinderfiguren von V. Tilgner auf den reich ornamentirten Fufsgeftellen. Oben fchliefst eine runde Scheibe oder ein Teller den Leuchterftamm ab; darum ftellen fich rings vier Glasballons und einer erhebt fich in der Mitte.

Nun dürfte es zur Orientirung in all der decorativen Fülle gerathen fein, die Hauptformen und das Schmuckdetail der beiden Treppenhallen genauer zu fondern.

Die Eingangsfeite. Rundbogiges Portal zwifchen ionifchen Säulen (Rouge jaspé-Imitation). Letztere auf hohen Stühlen, welche durchgehends, auch bei den Säulen und Pilaftern im oberen Fenftergefchofs angewandt find. In den Zwickeln zu Seiten des Bogens fehr fchöne geflügelte Gewandfiguren einmal mit Siegeskränzen, das anderemal mit der Maske und dem tragifchen Dolch von Emanuel Pendl. Obenauf, vom Fries ins Feld des Giebels hinan, der im Flachbogen abfchliefst, das kaiferliche Hauswappen. (Siehe die Kopfleifte Seite 31.) — Rechts und links übergiebelte Thüren; über denfelben Rundfenfter mit einer Lyra inmitten des Ziergitters: diefe in reizend viereckiger Einfaffung, mit ornamentalem Bänderwerk und Feftons innerhalb des Rahmens; oben ein zierliches Abfchlufsmotiv, mit einer Mufchel in der Mitte; beiderfeits Fruchtfchnüre von Löwenmäulern niederhangend. Ein Kleinod an decorativem Gefchmack. (Siehe die Schlufsvignette Seite 48.)

Das Obergefchofs. Ein hohes Rundbogenfenfter über dem Portal, zwifchen Säulen geftellt, die vom Rande des unteren Giebelbogens auffteigen. — Beiderfeits zwei niedrigere Bogenfenfter, jedes wieder inmitten zweier Halbfäulen: alfo eine Bereicherung der Säulenftellung nach obenhin, die folgerichtig zu dem ebenfalls gedoppelten Pilafterfyftem der Langfeiten hinüberleitet. Die Ordnung in diefer Reihe ift die korinthifche; den unteren Theil der Schäfte umgürtet ein ornamentaler Behang mit Masken, Schilden, Pfeifen, Thyrfusftäben etc., der als ftets fich wiederholendes Schmuckftück der Säulen, mit dem Zweig- und Blattwerk an den Pilafterfchäften abwechfelnd, durch alle Interieurs des Haufes geht. Über dem Kämpfergefims befinden fich abermals zwei Rundfenfter mit feiner Vergitterung, jenen im Parterre entfprechend, doch ohne einrahmendes Viereck: Putten lehnen fich an den oberen Kreisrand. Ein Fries mit Masken und Guirlanden bildet zuletzt den Abfchlufs der Wand und fetzt fich ringsum in gleicher Art fort.

Die Langfeiten. Die grofsen Rundbogenfenfter, welche wir von der Befchreibung des Aufsenbaues her kennen — gedoppelte Pilafter, das innere Gegenbild der äufseren Halbfäulen, und in den Zwifchenräumen hochgeftellte Nifchen mit Statuen — dann Dockengeländer unter den Fenftern und Zwickelfiguren nächft den Archivolten: dies ift im Allgemeinen die hier durchlaufende Anordnung. Nur weiter dort, wo nach aufsen der Flügelrifalit anfetzt, ift auch nach innen die Wandgliederung kräftiger abgetheilt: hier eben läuft auch der zweite Podeft, der Hauptabfatz der Treppe, durch. An diefer Stelle heben fich Säulen ftatt der Pilafter vor, letztere treten nur begleitend

hinzu, und darüberhin verkröpft fich das Gebälk mit der ausladenden Platte. Der pompöfe, fechsfäulige Aufbau hinten über der Stiege erfcheint dadurch von den Seiten her fchon vorbereitet, und ebenfo dort die Gebälkverkröpfungen über der Mitte und den Ecken. So fafst fich die ganze hintere Partie des Obergefchofses zu einem einheitlichen Architekturftück von voller gefteigerter Wirkung zufammen.

Die Decke — mit Stuccoputz verkleidete Eifenconftruction — fpannt fich über die Treppenhallen im Stichbogen hin. Damit ift die Wirkung einer leichten, gleichfam fchwebenden Bedeckung erreicht; zugleich dient diefe mäfsige Hebung vortrefflich dem günftigen Eindruck der Deckenbilder. Die Eintheilung wäre nun folgende. Vom Eingange her über je vier Fenfter hinweg ift der Raum für zwei fchmälere Bildflächen und ein gröfseres Mittelbild abgemeffen; dazu find zur fchärferen Sonderung über den Pilafterpaaren an erfter und dritter Stelle breite Gurten hingezogen, deren zarte Stuckdecoration fich von dem brillanten Colorit der Deckenbilder dazwifchen wirkfamft abhebt. Ein reizendes Intermezzo ganz leicht gehaltener Zierbildungen belebt innerhalb feiner Umrahmungen jene Gurten: in der Mitte ein gröfseres Viereck mit kleinen Rofetten in den Ecken, und im inneren Einfchlufs eines Achtecks ein ornamentaler Kopf mit Akanthusbart; beiderfeits zwifchen je vier flachen Caffetten mit feinblätterigen Rofen längliche, fchön gefäumte Felder, und in den inneren Ovalen derfelben fchwebende Figuren in zarteftem Relief, von fchmiegfam bewegter Schlankheit, anmuthig gaukelnde Nebeneinfälle der Bildnerei. — Weiterhin an der Stelle, wo fich über den vortretenden Wandfäulen das Gebälke beiderfeits verkröpft, fpannt fich eine kräftiger abtheilende Bogengurte hinüber, mit plaftifch vollen Akanthusrofetten in tieferen, achteckigen Caffetten. Das letzte Compartiment der Decke dahinter bietet noch Platz dar für ein gröfseres Deckenbild. (Siehe die Kunftbeilage: »Decke des rechten Stiegenhaufes«. Photogravure von R. Pauluffen nach der photographifchen Aufnahme von C. Grail.)

Auf der Höhe der grofsen Treppe öffnet fich nun gegen das reiche, obere Veftibül, das den Aufgang zu der inneren Treppe nach den Logenrängen hinan vermittelt, ein prachtvoller Pfortenbau, gleichfam feierlich emporgehoben über den vorgelegten Stufen. Diefe dreitheilige Feftpforte mit ihren vier Säulenpaaren zu Seiten des höheren Mittelbogens und der niedrigeren Nebenbogen ift wieder — gleich der äufseren Façaden-Architektur der Flügel — eine geiftreiche Adaptirung des Triumphbogenmotivs, doch in folch erhöhter Stellung befonders wirkungsvoll. Wir möchten hier noch entfchieden eine nach innen hinein wirkende Confequenz des urfprünglichen Baugedankens erkennen. Semper fcheint uns über die Stufen hinan noch das Geleit zu geben, um unter dem Bogen von uns zu fcheiden, und die weitere, fchmuckvolle Durchbildung dem Mitfchöpfer und ausführenden Architekten des Baues, Karl von Hafenauer, zu überlaffen.

Der plaftifche Schmuck tritt an diefer diftinguirten Stelle fofort mit gefteigerter Üppigkeit auf. Einmal die herkömmlichen Zwickelfiguren, an den mittleren Bogen fich lehnend; dann ober dem Kämpfergefims beiderfeits mit Feftons umhängte Medaillons, in denen anmuthig gewendete, puerile Geftalten mit flatternden Gewandftücken (von O. König), ohne beftimmte Deutung, nur auf den formalen Linienreiz hin das Auge erfreuen. Auf den Medaillons fitzen wieder Putten zu Seiten der oben abfchliefsenden Maske faft des Guten zu viel — Kinder innen und aufsen! Über der mittleren Verkröpfung des Gebälkes zeigt fich Bacchus mit Ariadne en face auf feiner Pantherquadriga (von Edmund von Hofmann). Jene triumphale Gruppe, mit welcher Semper in Dresden die Exedra feines Theaters von Johann Schilling bekrönen liefs, ift da in befcheideneren Verhältniffen nach innen verfetzt, während Weyr aufsenhin die Attica für fein grofses bacchifches Relief in Befitz nahm. Allerdings wirkt hier zwifchen Gebälk und flachbogigem Abfchnitt der Decke die gleichfam eingefchobene, figurale Aufftellung etwas unentfchieden, faft kleinlich, wie eine fpielende Monumentalplaftik en miniature. Zudem fcheint das Ganze halb als mittlere Auffatzgruppe, halb als weiter fich ausbreitende Giebelcompofition gedacht zu fein, und fo ift der Eindruck in dem einen und anderen Sinn nicht völlig rein und klar. An fich ift der Gott mit feinen Panthern vortrefflich; die weiblichen Nebengeftalten des bacchifchen Gefolges — einmal fchön zu zweien geftellt, dann wieder einzeln ftehend und fitzend, mit Klingplatten und Lyren — fchliefsen fich in befter Art an, heiter bewegte Eroten treten ausfüllend hinzu, und gegen die äufseren Ränder noch fchwebende Figuren im Flachrelief. Freilich erfcheint in dem durch den Stichbogen bedingten, niedrigen Tympanon Alles zufammen eingeengt und gedrückt. — Die Reliefs an den inneren Wandungen des mittleren Eingangs find rein decorativ gehalten, doch von befter Wirkung, in entfprechend eingefafsten Feldern unten Schwäne, oben See-Centauren mit Nereiden auf dem Rücken; zwifchendurch Ornamentftreifen.

Die Seitenbogen jener hochgeftellten inneren Portalarchitektur find mit Dockengeländern gefchloffen und nach unten mit den Thüren verbunden, welche zu den Parterrelogen führen. (Die Gewände diefer Thüren wurden mit dem zart geädertem, ifabellfarbigem Marmor: »Jaune fleuri« verkleidet, der aus St. Claude im Departement Jura ftammt.) — Wir ftehen da vor einer ziemlich gewagten, architektonifchen Aushilfslöfung. Von dem Hauptpodeft der grofsen Treppe tritt man beiderfeits auf die Plattformen heraus und fchreitet von dort jenen Thüren zu, die bis ans Gefims des unteren Gefchofses hinanreichen. Auf dem Sturz derfelben fitzt ein Flachbogen, und über diefem erhebt fich dann ein Figurenaufbau, welcher fo eigentlich die Vermittlung von unten nach aufwärts bewirken foll. Die Plaftik hatte denn mit ihrer füllenden und emporleitenden Gruppirung auszuhelfen und ohne diefes Auskunftsmittel wäre die directe Übereinanderftellung: Thür unten und Bogenöffnung oben — für den Eindruck kaum erträglich gewefen. Unvermeidlich war aber zu diefem Behufe eine

fehr fteile Aufgipfelung der pyramidalen Gruppe. Auch wurde der flachbogigen Überfpannung der unteren Thür zu viel durch die Aufftellung des hohen Sockels für die Mittelfigur aufgebürdet, welche hiedurch zu dem oberen Bogen in das richtig aufragende Verhältnifs treten follte. Dagegen hocken die feitlichen Figuren zu tief unten und haben keinen rechten Zufammenhang der Compofition zu der allzu erhöhten mittleren Geftalt, obgleich ein folcher Zufammenhang beabfichtigt war. Bei aller klugen Abfindung zwifchen Architektur und Plaftik liefs fich denn das Verhältnifs von unten nach oben hinauf doch nicht rein corrigiren.

c) Plaftifche Ausftattung und Deckenbilder.

Die Langwände des oberen Gefchofses der Stiegenhäufer enthalten in je vier Nifchen (zwifchen den fünf grofsen Rundbogenfenftern und den Pilaftern und Säulen aus imitirtem gelblichen Stuckmarmor) als bedeutfame Zierde Doppelreihen von Statuen, welche hervorragende Vertreter der darftellenden Kunft: einerfeits des antiken, fpanifchen, franzöfifchen, alt- und neuenglifchen Theaters — andererfeits (unferer Tradition näherftehend) die theatergefchichtlichen Perfönlichkeiten des deutfchen Schaufpiels vom achtzehnten in's neunzehnte Jahrhundert hinein in charakteriftifcher Folge vorführen.

Stiegenhaus gegen den Volksgarten.		*Stiegenhaus gegen die Teinfaltftrafse.*	
Thespis	Sebaftian de Prado	Caroline Neuber	Joh. Friedr. Ferd. Fleck
Kallipides[1]	Maria Calderon[2]	Friedr. L. Schröder	Ferd. Efflair
Qn. Roscius	Jean Bapt. Poquelin (Moliere)	Conrad Eckhof	Ludwig Devrient
James Burbadge	David Garrick	A. W. Iffland	Carl Seydelmann
(von *Carl Coftenoble*)	(von *Joh. Paul Wagner*).	(von *Jofef Lax*).	(von *Jofef Fritfch*).

Diefe Nifchenftatuen find durchaus fehr refpektable, plaftifche Leiftungen, wohl werth einer verweilenden Betrachtung. Es verfteht fich von felbft, dafs fich der Bildner bei dem halb fagenhaften Thespis, bei Kallipides, ja auch bei Roscius, mit Idealtypen abfinden mufste. Die antike Plaftik behandelte ebenfo zeitferne Perfönlichkeiten, wie Homer, Lykurg etc. als eine freie Aufgabe der Kunft. Man bildete fie fo, wie die Nachwelt fich diefelben vorftellte, dem Begriff gemäfs, der fich mit dem Inhalt ihres Lebens und Wirkens verband. Auch die beiden fpanifchen Figuren, dann Burbadge, der Hauptfchaufpieler des Shakespearetheaters, waren — wenngleich realiftifcher — doch nur als allgemeiner gehaltene Charaktertypen jener Epoche zu faffen, wobei das Coftüm nicht unwefentlich mithalf. Johann Paul Wagner hat in diefem Sinn den Theaterleiter und die Bühnenheldin aus Madrid vortrefflich charakterifirt; weiter ftellt fich dann der faft chevaleresken Schaufpielergeftalt Burbadge's

[1] Diefer Name foll die griechifche Schaufpielkunft der Blüthezeit repräfentiren. Eigentlich knüpft fich an denfelben zunächft nur eine anekdotifche Erinnerung an. Es wird erzählt, der greife Sophokles fei an einem Weinbeerenkern, beim Genufse einer Traube erftickt, die ihm der von Opus in Lokris heimgekehrte Schaufpieler Kallipides mitgebracht habe. »Ein fagenhaft fymbolifcher Tod«, wie J. L. Klein mit Recht meint, und Leffing es fchon lange früher (»Sophokles. Von dem Leben des Dichters.« 1760) mit Beziehung auf ein Sinngedicht des jüngeren Simonides »am liebften fo verftanden wiffen wollte.« Der grofse Tragöde ftirbt hochbetagt, fchmerzlos an dem Genufs der »purpurnen« Traube, die dem Bacchus, dem Schutzherrn der tragifchen Kunft heilig ift; und gerade der Schaufpieler mufs ihm — wie ein Bote des Gottes — die Wegzehrung zum Hades abfichtslos reichen.

[2] Maria Calderon, gefeierte Schaufpielerin in Madrid, mit dem grofsen Dramatiker nur namensverwandt. Sie war die heimlich begünftigte Geliebte König Philipp's IV., der oft ihre Darftellungen im Principe-Theater verkleidet belaufchte, da ihm die Etikette den Befuch eines öffentlichen Theaters verfagte — und wurde die Mutter eines fpäteren Don Juan d'Austria, Baftardbruders des Königs Carlos II. (allerdings weniger bekannt, als jener vielgenannte Halbbruder Philipp's II.). Wie Madame d'Aulnoy, Hofdame der franzöfifchen Prinzeffin Louife d'Orleans, Gemalin Königs Carlos II. in ihren Memoiren berichtet, nahm Maria Calderon bald nach der Geburt ihres Söhnchens den Nonnenfchleier aus der Hand des nachmaligen Papftes Innocenz X., der damals Nuntius am Hofe Königs Philipp IV. war. – Die andere Geftalt, welche das fpanifche Theater vertreten foll, ift Sebaftian de Prado, Schaufpieldirector zur Zeit Calderon's. Wir finden ihn erwähnt anläfslich eines Feftfpiels des genannten Dichters: »Los tres majores prodigios« (die drei gröfsten Wunder), welches vor Philipp IV. und feiner erften Gemahlin Ifabella von Frankreich zu Buen Retiro, am Johannistage: 24. Juni 1636 von drei verfchiedenen Truppen gefpielt wurde. Die Mitte war eben der von Sebaftian del Prado geleiteten Gefellfchaft angewiefen. Später nahm ihn Maria Terefa, Gemalin Ludwigs XIV., nach Paris. Es galt dort auf den Wunfch der Königin einen Verfuch mit der Einführung des fpanifchen Repertoirs zu machen, der wohl keinen nachhaltigen Erfolg haben mochte. (J. L. Klein, Gefchichte des Drama's. XI. Band, 1. Abtheilung Seite 455. — 2. Abtheilung, Seite 307.)

aus der Zeit des Elifabeth'fchen Alt-England von Coftenoble der prächtige, bühnenfichere Garrick Wagner's gegenüber, mit welchem die eigentliche Porträtbildnerei fehr glücklich beginnt. (Eben da wir diefe Zeilen niederfchreiben, überrafcht uns in den Zeitungen die Nachricht von dem plötzlichen Hinfcheiden des berufenen Künftlers, deffen gefundem, naturfrifchen Talent wir fo manche köftliche Gabe zu verdanken hatten.) Die deutfchen Schaufpieler drüben (von Lax und Fritfch) gewinnen denn einer um den anderen an individualifirender Auffaffung. Hier ftanden allerdings Bildniffe zur Hand: aber es bleibt ein anerkennenswerthes Verdienft der Bildhauer, dafs fie das gemalte oder radirte Bildnifs in's Statuarifche zu überfetzen, und den Schaufpieler als folchen, die ihm eigene Art, fein Perfönliches in Gefichtsausdruck und Stellung verfchärft zur Schau zu bringen, bezeichnend zu erfaffen verftanden.

Aufserdem find die Stiegenhäufer nach unten und aufwärts mit Sculpturen gefchmückt, welche der leichten, decorativen Allegorie angehören, die mehr andeutet, als bedeutet. An den beiden vollen Wänden über den Plattformen zu Seiten der grofsen Treppe finden wir je fechs Idealköpfe von Jofef Beyer (in cartouche-artigen Einfaffungen innerhalb viereckiger Schmalfelder) gefällig vertheilt, die ganz generell auf die Dramatik hinweifen; nur ein Kopf mit der Schellenkappe nähert fich der beftimmteren Charakteriftik. — Die Zwickel oben nächft den Fenfterarchivolten füllte Alois Düll mit wechfelnd geftellten, oft lebhaft bewegten Figuren — 44 an der Zahl — aus; fie haben auch wieder keinen weiteren Zweck, als die locale Stimmung, das theatralifche Element in anmuthendem Geftaltenfpiel zu verfinnlichen. Einmal halten fie eine Pauke oder Klingplatten empor, ein andermal greifen fie in die Lyra oder fpielen auf der Mandoline; hier wird die antike Doppelflöte geblafen, da wieder eine Traube oder ein Palmenzweig emporgehoben; diefe Figur lehnt fich mit einem Buche an den Fenfterbogen und jene applaudirt in ihrem Zwickel. Des Wechfels gibt es da genug, doch geht zugleich ein fchöner Zufammenklang durch all' diefe Figuren, die auch formal — in dem Rhythmus ihrer Stellungen — fehr gut zu den architektonifchen Linien ftimmen.

Eine beftimmtere Bedeutung haben nun die allegorifchen Gruppen von Johannes Benk über den Eingangsthüren zu den Parterrelogen, von deren Aufftellungsart fchon oben die Rede war. Sobald die Plaftik einen Eingang künftlerifch bezeichnet, hat fie gleichfam in concentrirtem Sinn etwas auszudrücken — und darauf war man auch hier bedacht. Jene idealen Mächte, welche in jeder reineren Kundgebung der Poefie und der darftellenden Kunft fich offenbaren follen, deren waltenden Einflufs man vornehmlich hier, beim Eintritt in den Zufchauerraum eines der höheren Kunftübung gewidmeten Theaters zu begegnen hofft — find denn auch da im edelften plaftifchen Stoff, in carrarifchem Marmor und nicht minder formenedel verbildlicht. Sie gruppiren fich in folgender Weife: im linken Stiegenhaus: die Wahrheit und unten zu Seiten des Sockels: die Literatur und die dramatifche Kunft; gegenüber die Dichtung, und unter ihr fich fondernd der Genius des tragifchen Ernftes und jener des poetifchen Scherzes. Im rechten Stiegenhaus die Weisheit, am Sockel begleitet von Erfolg und Ruhm, endlich die Schönheit (Venus felbft) mit Eros und Hebe.

In der Allegorie ift kaum je eine ftrenge Folgerichtigkeit einzuhalten; fie gleitet gewöhnlich irgendwo aus. So auch hier, wo einmal die Dichtung der Wahrheit gegenübergeftellt, dann wieder der letzteren als literarifche Production fubordinirt erfcheint. Auch geht die allegorifche Perfonification leicht in das mythologifch-Perfönliche hinüber; fo lag es nahe, Apollo felbft für die Poefie, Venus für die Schönheit eintreten zu laffen. Die Renaiffance hat fich fchon längft diefe kleinen Inconfequenzen in der allegorifchen Logik ganz unbedenklich geftattet.

Wollen wir denn die intereffanten Gruppen näher befehen. Jede derfelben bildet einen wohlgeftimmten Dreiklang, der noch voller wirken würde, wenn der ftarre Würfel des Poftamentes nicht inmitten ftünde. Die tiefer liegenden Seitenfiguren müffen durch das Emporfchauen, das Aufwärtsdeuten und andere Kunftgriffe im Motiv zu der hochgeftellten, von dem offenen Bogen umfafsten Mittelfigur irgendwie in Beziehung gebracht werden. — Die Schönheit ift als Venus perfönlich gefafst. Eine fehr anmuthige, zart modellirte Geftalt, fie fchwebt mehr, als fie fteht, auf der Mufchel. Der Bildhauer hat es fich von der mediceifchen Venus her gemerkt, wie gut der beigefügte Delphin zur Begleitung der weichen Linien diefes Körpers pafst; er hat hier fogar zwei Delphine fymmetrifch hinter die

aufgerichtete Mufchel geftellt. Die leichte Draperie umfpielt in gefälligem Schwung die Geftalt. Unten ftreckt Eros als Jüngling, geflügelt, den Arm mit dem Preisapfel empor, gegenüber hält Hebe, graziös hingelehnt, Kanne und Trinkfchale in Bereitfchaft. — Die Weisheit ift allegorifch genommen, nähert fich aber dem Typus der Minerva, in der Rechten hält fie die Fackel, links fitzt die Eule. Sie ift die lenkende Macht jedes Erfolges, der Dauer verfpricht. Links unten fitzt eine jugendliche Geftalt mit geblähten Backen, in die Pofaune ftofsend: der Erfolg des Augenblicks; rechts der Genius des echten Ruhms, einen Lorbeerzweig emporhaltend. — Die Wahrheit mit dem Idol der vielbrüftigen Naturgöttin in der Rechten, den emporgehobenen Spiegel in der Linken. An einer Seite des Sockels der Genius der Literatur aufwärts blickend, mit Griffel und aufgerolltem Pergament; gegenüber eine weibliche Geftalt, die Perfonification der dramatifchen Kunft mit der Doppelmaske in der Hand, nach rückwärts gewendet. Die Dichtung ift durch Apollo perfönlich vertreten. Ein höchft adeliger Gott mit infpirirtem Ausdruck, die Lyra in der Hand. Am Sockel: hüben der Genius der Tragödie, feitwärts gewendet, den gezückten Dolch in der einen, die tragifche Maske in der anderen Hand; drüben der Genius der Komödie, fchalkhaft dreinblickend, den Stab mit dem Narrenkopf haltend.

Johannes Benk bewegt fich mit Vorliebe im Bereich der Idealplaftik, und fo befonders an diefer Stelle. Er ift ein Schönbildner; feine Geftalten haben eine eigene Formenfüfsigkeit, mit ausgefprochenem Sinn für melodifchen Flufs der Umrifslinien. Gerade fo heben fich diefe Gruppen durch ihren hellen Marmorglanz wirkungsvoll von dem dunkleren Hintergrund der oberen Veftibülräume ab; nicht minder ftellt fich ihr vornehmes Weifs trefflich der fatten Farbenfülle der Deckenbilder gegenüber, und bietet dem abwärts fich fenkenden Blick gefällige Ruhepunkte dar.

* * *

Wir gehen nun an die Befichtigung der Deckenbilder, der künftlerifchen Hauptzierde der Stiegenhallen. Vorher nimmt aber noch die architektonifche Einfügung derfelben in die durch die früher befprochenen Quergurten gefonderten Abtheilungen der Decke unfere Beachtung in Anfpruch. Die Bildrahmen als folche und die ingenieufe Art ihrer Verbindung repräfentiren an fich ein Meifterftück decorativer Compofition, worin fich Hafenauer's eigenthümliche Begabung in der glänzendften Weife kundgibt.

Der Bildrahmen in der mittleren Abtheilung ift in der Hauptfaffung viereckig, doch zu beiden Seiten ladet er in einem Bogen aus. Diefer verbindet fich nach rechts und links mit dem Scheitel der Umrahmungen für die Grau in Grau gemalten Nebenbilder — und je ein prächtiger decorativer Kopf mit einer Guirlande um den Hals und einer in das Mittelbild hineinragenden Zinkenkrone bildet die Schliefse zwifchen dem mittleren und den feitlichen Rahmen. Ganz eigenartig find aber jene Seitenfelder, welche für die Grifaillen beftimmt find, eingefafst. Es find dies gleichfam Schilder, unmittelbar auf das Hauptgefims geftellt — mit fchräg eingerundeten Rändern, oben jedoch von geraden Abfätzen in einen mittleren Bogenfchlufs übergehend. Die nächfte Einrahmung diefer giebelartigen Schildform ift ein erhobener Blätterwulft, ebenfo wie jene des grofsen Mittelbildes. Beiderfeits legen fich aufsen an die eingezogenen Ränder feingezierte Confolen mit einem Voluten-Anlauf, welche zu einem kräftigeren Gefimsabfchlufs hinüberleiten, der von den geraden Seitenftücken fich mit dem inneren Rahmen im Bogen emporhebt; diefer rollt fich dann in der Mitte zu fchneidigen Voluten ein, die zwifchen fich jenen Kopf mit der Zinkenkrone faffen. Auf den Ecken fitzen als Akroterien-Gebilde pikant geformte, geflügelte Sphinxe, mit Füllhörnern unter den Pranken: ihre Flügel füllen vortrefflich die Zwickel zwifchen den Rahmen. Das Motiv ift eigentlich in der Hauptanordnung fchon barock, aber dabei doch mit dem zarteren Formenfinn der beften Renaiffance-Ornamentik detaillirt. Eine höchft geiftreiche Beherrfchung der decorativen Ausdruckmittel tritt uns hier und auch anderswo in den Innenräumen entgegen, die unfere volle Bewunderung verdient.

In den beiden fchmaleren Abtheilungen der Decke find die feitlichen Einfaffungen nicht wieder nach Art von Fronton's, fondern lediglich als eigentliche Bildrahmen, gleich der Faffung des Mittelbildes behandelt; nur das Motiv der Schlufsköpfe ift — wie in dem grofsen mittleren Deckenfelde auch hier beibehalten. Eine feine Variante ftellt fich nun weiter in dem breiteren Deckentheil nächft dem Eintritt in die oberen Veftibüls ein. Hier ift der Rahmen des Hauptbildes völlig viereckig; halbrunde





[illegible] HAUSE

Phot. Aufnahme von [illegible] Wien. | Druck u. Verlag der Gesellschaft f. vervielf. Kunst in Wien. | Photogravure v. R. Paulussen, Wien.















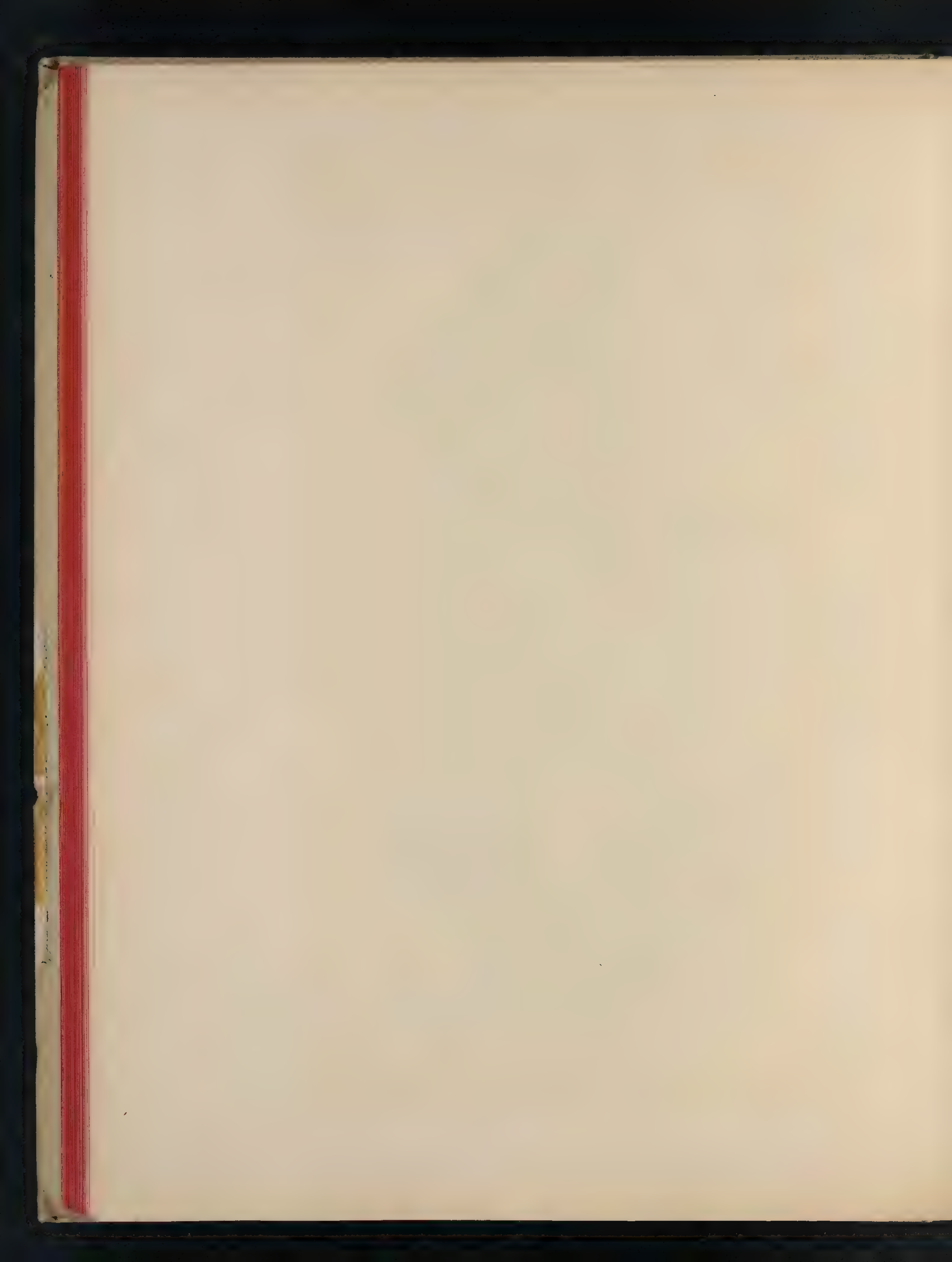




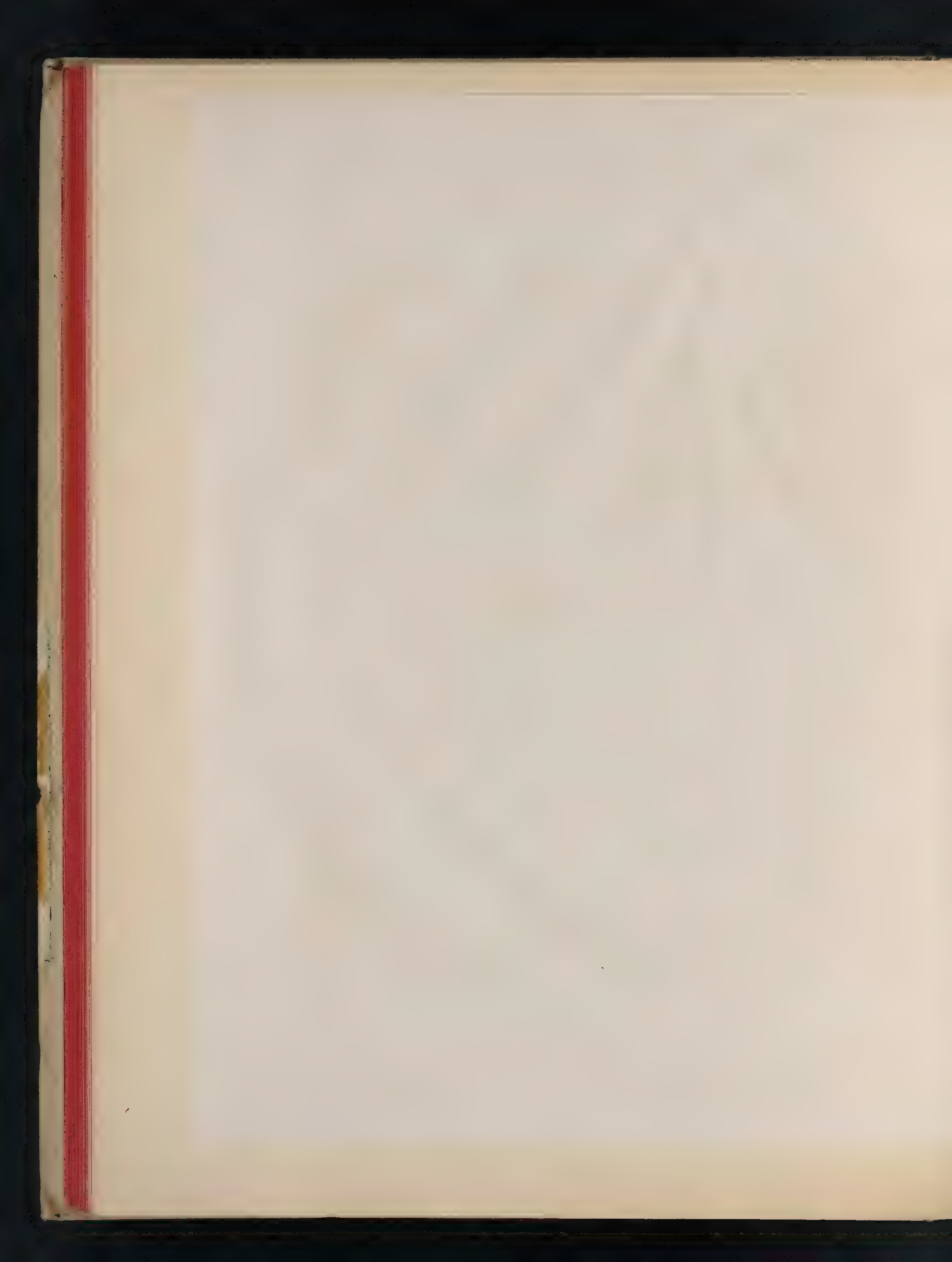




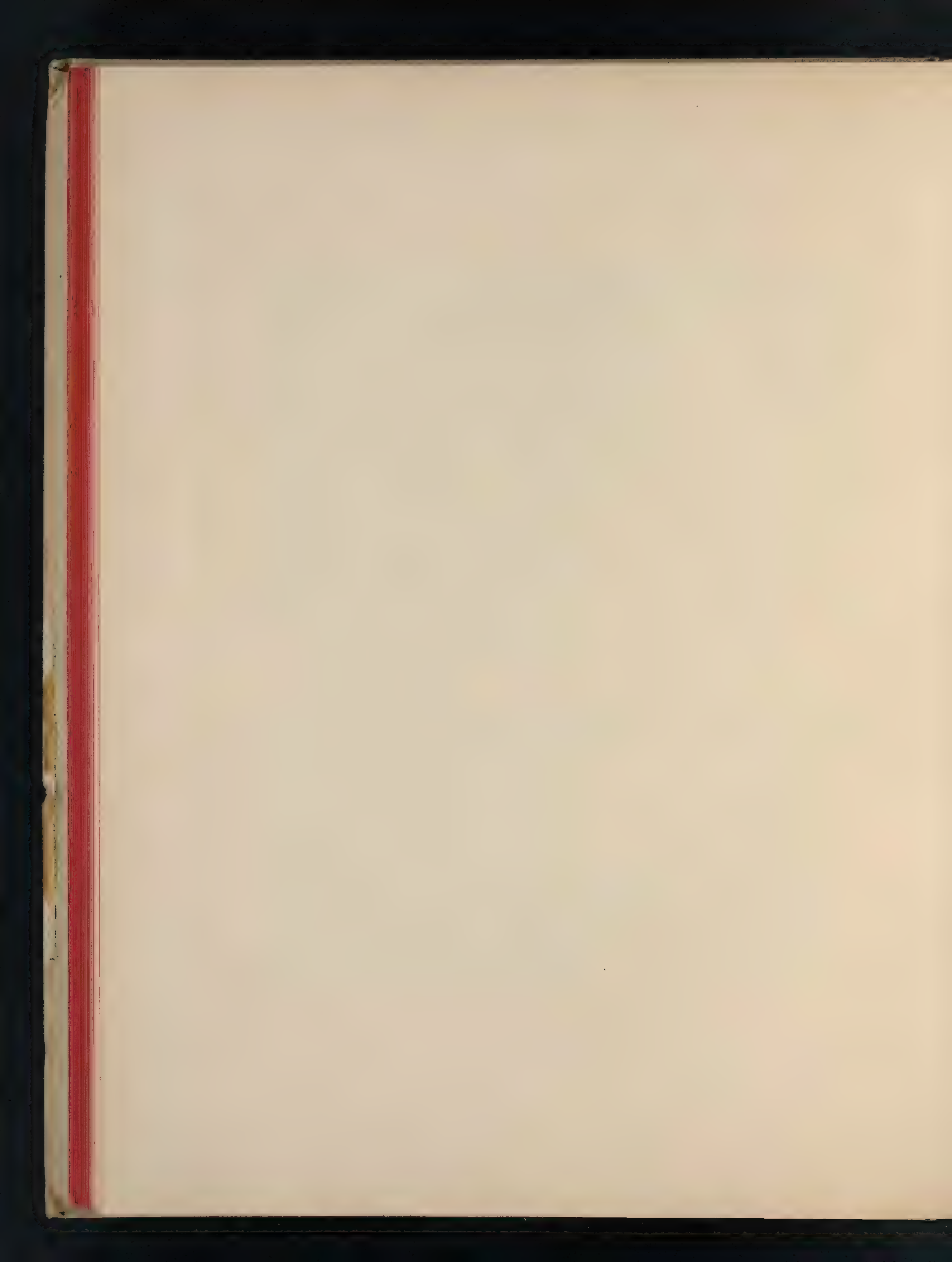

HARD IN IT
MONVMENT











Ausladungen mit gleicher Rahmenverzierung fchliefsen fich nach aufsen an, und enthalten in einer Cartouchefaffung reizende gemalte Ornamentftücke: befittigte Kinder, die fich in Blumengewinde betten (von Fr. Matfch). In den Zwickeln beiderfeits find weibliche Groteskfiguren mit Flügeln eingefügt: auf Löwenpranken aufgerichtet, Lorbeerkränze in den Händen. Die uns bekannten Schlufsköpfe verbinden jene Halbrunde mit den hier geradlinig abfchliefsenden Rahmen der Seitenbilder.

Die Hauptgemälde der Decke enthalten nun in den beiden Stiegenhäufern in paralleler Gegenüberftellung eine Folge von fcenifchen Bildern aus verfchiedenen Zeitaltern, auf denen die Darfteller wie die Zufchauer in gleicher Weife charakterifirt werden follen. Diefe beiden Bilderreihen follen allerdings nicht methodifch geordnete Illuftrationen zur Gefchichte des Theaters vorftellen; eine folche inftructive Tendenz hätte die Freiheit der künftlerifchen Behandlung ebenfo gefeffelt, wie den unmittelbaren Reiz des Genuffes aufgehoben. Hiftorifche Wahrheit und malerifche Dichtung gehen da fpielend in einander über, und wir laffen es uns gern gefallen, wenn da gelegentlich der Maler nach feiner Art dichtet, das heifst die gefchichtlich gegebenen Anhaltspunkte fo wendet und ftellt, bis fich ihm daraus ein Bild ergibt, das er als folches zu faffen und finnlich zu beleben vermag. Dabei ift keineswegs zu verkennen, dafs für das Detail eine Fülle der forgfamften Studien aufgeboten wurde.

An fämmtlichen Mittelbildern — die fich unter den Schöpfungen der jüngeren Wiener Künftlergeneration in erfte Reihe ftellen — waren Franz Matfch und die Gebrüder Klimt als Ateliergenoffen gemeinfam betheiligt. Auch die technifche Löfung der hier geftellten Aufgabe ift fehr intereffant. Auf einer aus Marmorftaub und Kalk hergeftellten Verputzfläche find die Bilder bei entfprechender Grundirung in Öl gemalt. Durch diefe Art des Auftrags ergab fich eine Farbenhaltung, die fich vom Ölgemälde auf Leinwand, und vom eigentlichen Fresco ebenfo unterfchied, wie fie auch von beiden etwas hatte und gerade fo zwifchendurch zu glücklichfter coloriftifcher Wirkung gelangte. Die Seitenbilder, grau in grau auf nachgebildetem Goldmofaikgrund, find von der bewährten Hand Carl Geiger's. Sie accompagniren die Hauptdarftellungen durch finnreich angeordnete Kindergruppen und laffen fo das Hiftorifche, aber ftets mit Bedeutung, ins Decorative hinein gefällig ausklingen.

Wir laffen zunächft die Überfichtstafel für die Decke des rechten Stiegenhaufes folgen, mit welchem die Betrachtung (auch für die correfpondirenden Nifchenfiguren) eigentlich zu beginnen hat.

Giebelfeld über dem Eingang.

Altar des Dionyfos.

Deckenbilder.

I. Thespiskarren.

Kinder im Maskenfpiel. — *Kinder mit Theater-Emblemen.*

II. Griechifche Theaterfcene.

Knaben und Mädchen, in pathetifcher Action. — *Anmuth und Schrecken (fymbolifch).*

III. Das Theater Shakefpeares.

»Der Sturm«. Ariel und Geifter. — *»Sommernachtstraum«. Oberon, Titania und ein Elfe.*

IV. Das Theater Molières.

Kinder als Molière'fche Figuren. — *Scene aus der Komödie: »Der Geizige.«*

Wir geben nun eine Erklärung diefer Plafondbilder und der begleitenden, monochrom gehaltenen Epifoden, ohne das Einzelne auf feine Richtigkeit hin allzu peinlich zu prüfen. Es liegt uns fern, den Befucher in diefer feffelnden Bilderfchau zu ftören, welche fo ftimmungsvoll aus der Vergangenheit her ftufenweife auf dasjenige vorbereitet, was die darftellende Kunft der Gegenwart da drinnen darbieten mag.

Altar des Dionyfos, von Guftav Klimt. Originelles Tympanonbild, mit fo viel Luft und heiterem Ausblick, als es der knappe Raum nur geftatten mag. In der Mitte der Altar, darüber die Maske des bärtigen Dionyfos; zu beiden Seiten zwei nackte Mänaden, auf Pantherfellen hingeftreckt.

Der Thespiskarren von Guftav Klimt. (Siehe die Kunftbeilage: Radirung von W. Woernle.) Reizende Gruppirung der Geftalten, in jener eleganten Manier antikifirend, wie es franzöfifcher Kunftbrauch ift. Die fchönen Frauen — liegend, fitzend, geradeaus geftellt, fanft zu einander geneigt — ohne weitere Beziehung und Abficht, als nur die der formalen Schönheit des Motivs. Zwifchendurch Kinder, fich neckifch anfchmiegend, im Schoofse liegend; ein etwas gröfseres Knäblein Blumen empfangend und hinüberreichend; dann wieder ein anderer Knabe eine pikante Schöne mit gelöftem Haar (am Rande des Bildes) forgfam bekränzend. Es wird irgend eine Action auf dem praktikablen Bühnenbrett vorbereitet: der vorgefpannte Stier hat fich behaglich niedergelaffen. Ein nackter Flötenfpieler mit der Doppelflöte, fehnicht-hager, tritt im Tanzfchritt heran.

Scenifche Darftellung auf dem Dionyfostheater zu Athen von Franz Matfch. (Kunftbeilage: Radirung von W. Woernle.) Eine Compofition von bewunderungswürdiger perfpectivifcher Bemeifterung des Raumes, und für die Wirkung gar künftlerifch-klug angeordnet. Der Maler läfst uns vom Rande der Cavea in den Theaterraum fchauen; den Vordergrund beherrfcht das Standbild des Sophokles mit feinem tiefen Bronzeton. Von diefer ehernen Statue aus wird der Blick in die Tiefe geleitet und fie beftimmt ebenfo den Grundton der Farbenftimmung und der malerifchen Contraftwirkungen. Thatfächlich liefs der Rhetor Lykurgos um 300 v. Chr. das Dionyfostheater mit den Erzftandbildern der grofsen Trias: Aefchylos, Sophokles und Euripides fchmücken; wahrfcheinlich ftanden diefelben — neben den Statuen anderer Bühnendichter — auf dem Diazoma, dem umlaufenden Gürtelgang in der halben Höhe der concentrifchen Sitzreihen. In der herrlichen Sophoklesftatue des Lateran'fchen Mufeums vermuthet man eine antike Marmorcopie jenes Originals im Theater Athens und fo hatte denn der Maler ein gutes Recht, fich an diefes Vorbild zu halten. (Der Bildwirkung wegen drehte er aber feine Erzftatue um und kehrte fie nach aufsen gegen den Befchauer, während diefelbe an Ort und Stelle jedenfalls dem Innern des Theaterraumes zugewendet war.) Von dem dunklen Braun des Standbildes heben fich die heller gehaltenen Zufchauerinnen trefflich ab, von denen die eine — befonders fchön — der malerifchen Abwechslung wegen fich herüber gefetzt hat; gleich neben ihr eine edle ftehende Figur, eine antike Wolter. Der Künftler wünfchte fich in fein Gemälde zunächft ein Frauenpublicum hinein; weiter unten nach rechts tauchen wohl einige Männergeftalten auf. Auf den marmorenen Lehnftühlen der erften Reihe fitzen repräfentative Perfönlichkeiten; hinten auf den Stufenfitzen, im Schatten, fieht man ein Stück Publicum. — Man blickt nun hinab in die leere Orcheftra, aus welcher blos die Thymele mit dem Altar des Dionyfos emporragt, und von da wieder hinan zum Profkenion und zu der in eine Halbfäulenftellung auslaufenden Wand der Skene. Das Ganze gibt fich wie ein wohlcomponirtes Architekturbild, in welchem die weit zurückgerückten Figuren des Chors und der Schaufpieler mehr nur als Staffagen zu gelten haben. Der Chor ift aus der Orcheftra auf das Hypofkenion hinangeftiegen, um an dem entfcheidenden Wendepunkt der Handlung näheren Antheil zu nehmen; er ift bedeutfam gruppirt, in pathetifcher Erregung, ihm voran fteht ein Flötenfpieler. Das Logeion — der Spielplatz für die Schaufpieler — ift auf dem Bilde noch um eine Stufe höher in eine nifchenartige Vertiefung der Skene gefetzt. (Was dort agirt wird, haben wir auf einen Auftritt aus der Sophokleifchen Antigone zu deuten.) Eine lichthelle, luftige Stimmung, dem freien Oberlicht gemäfs, verbreitet fich über Mittel- und Hintergrund; der Profpect des Skenengebäudes weift eine edle Architektur mit attifchen Säulen im Obergefchofs auf, darunter ein Fries mit Kämpfen, etwa wie am Niketempel der Akropolis.

Da der Bildercyclus der beiden Stiegenhausdecken als zweitheilig zu nehmen ift, finden denn auch die auf das antike Theater bezüglichen Darftellungen drüben ihre Gegenbilder. Das Mittelalter wird dort in dem dritten Deckenbilde nachgeholt — während wir auf diefer Seite von Thespis und Sophokles hinweg fofort zu Shakespeare, von diefem zu Molière gelangen. Hier, wie auch fonft in den anderen Darftellungen derfelben Reihe, ift das perfpectivifche Problem — in der halben Untenficht — mit Bedacht auf die Plafondwirkung ganz geiftreich gelöft. Eben in dem gegebenen Raum, wo man jene Decken-

bilder im Auffteigen über die Treppe hinan zu betrachten hat, finden wir diefes Princip mit Rückficht auf den ftufenweife fich erhebenden Standort des Befchauers mit grofsem Verftändnifs angewendet.

Das Globe-Theater in London. Aufführung von »Romeo und Julie« (von Guftav Klimt, als Kunftbeilage die Radirung von W. Woernle). Auf der primitiven Bühne — eigentlich nur einem erhöhten Brett — fpielt fich die Kataftrophe der Tragödie ab. Wir befinden uns im Gruftgewölbe der Capulets; eine Auffchrift am Rande links bezeichnet nach altenglifchem Bühnengebrauch den Ort des Vorgangs. Julie liegt entfeelt da, Romeo im Tode noch innig an fie gefchmiegt — beifeite der im Zweikampf gefallene Paris. Dahinter der Mönch Lorenzo mit trauernder Geberde. In äufserft findiger Raumesbenützung wufste nun der Künftler in diefes Breitbild möglichft viel Publicum in charakteriftifchen Gruppen unterzubringen: Cavaliere und vornehme Damen, Zufchauer aus dem Bürgerftand und dem niederen Volk (zufammen an 40 Perfonen: theilweife dicht hintereinander fich verfchiebende Köpfe). Sehr fein ift das verfchiedene Intereffe an der Darftellung markirt: von der kühleren Kennerfchaft zu lebhaftem Gemüthsantheil, zu wahrem Verftändnifs und dann wieder nach abwärts zu leerer Neugierde, oder zu naiv erftauntem Dareinfchauen. Auf der Bühne felbft, wo die Vornehmften in unmittelbarer Nähe das Schaufpiel fich befahen, hat eine hohe Dame neben einem Hofcavalier Platz genommen: eine aus dem Bilde fcharf herausleuchtende, faft königliche Geftalt. Es entfpricht dies völlig dem altenglifchen Theatergebrauch, wie diefer auf dem Blackfriars- und Globustheater und fonft noch weiterhin herkömmlich war. Knapp vor dem Bühnenpodium fitzen in einer Reihe mehrere Cavaliere, nur vom Rücken an fich über den Rahmen hinaufhebend, mit reichen Schauben und blanken Halskraufen. Hinter ihnen rechts ein ernfter, älterer Mann, der fich erhoben hat und in vorgebeugter Haltung feinen Antheil zu erkennen gibt. Noch weiter rechts im vorderen, refervirten Theil des Parquets eine diftinguirte Dame mit hoher Spitzenkraufe; dann zwei Bürgerfrauen im Sonntagsftaat; ferner rückwärts ftehend drei junge Edelleute: der eine, mit breiter weifser Kraufe, der zweite mit fchwarzem Sammthut, der hinterfte in rothem Wamms — und diefer an einen der Pfoften fich lehnend, welche den rohen Holzbau der Logengalerien ftützen. (Es find die Bildniffe der drei Ateliergenoffen: Fr. Matfch und der Brüder Klimt, die fich da nach alter Malerfitte aus dem eigenen Werk heraus perfönlich dem Befchauer vorftellen.) Von der Loge oben fieht eine Dame von Rang, über die hölzerne Brüftung fich vorneigend, mit fichtlichem Intereffe nach der Bühne hin. Gegen den Rand des Bildes, zu äufserft nach rechts, ftehen dicht gedrängt die »Gründlinge« des Parterres, wie fie Shakespeare felbft fo nennt (»the groundlings«, Hamlet, Act III, Sc. 2). Unter ihnen mehr vorne ein nachläffig gekleideter Mann, ohne Rock, mit offenem Hemdkragen, der doch dem Stücke ernfter nachzufinnen fcheint; dahinter noch weitere Volksfiguren. So hätten wir denn ein wohlgefafstes Nachbild des Theaters aus den Tagen des »merry old England« vor uns, auch im Coftüm trefflich ftudirt und befonders nach diefer Seite mit beftem malerifchem Gefchmack wiedergegeben.

Das Theater Molière's (von Ernft Klimt, dazu die Radirung von Woernle). Das Bild zeigt uns ein prunkvolles Interieur, deffen hinterer Theil zu einer Bühne adaptirt ift; der röthlich dunftige Lichtfchimmer der Wachskerzen des Kronleuchters beftimmt die Haltung des Ganzen. Herren und Damen von Diftinction haben auf ihren Fauteuils Platz genommen, um fich etwas vorfpielen zu laffen; der Purpurtalar des Cardinals im Vordergrund, der fich von feinem Sitze erhoben hat, leuchtet durch das Bild. Gegeben wird die Komödie: »Le Malade imaginaire«. Soll da eine Aufführung bei Hofe, etwa in einem Salon des Schloffes von Verfailles gemeint fein? Thatfächlich konnte Molière diefe feine letzte Novität nur auf feinem eigenen Theater, im Palais Royal zu Paris, in Scene gehen laffen; er felbft fpielte als ein ernftlich Todtkranker den eingebildeten Kranken, und ftarb in der Nacht nach der dritten Vorftellung (17. Februar 1673) am Blutfturz. Erft nach dem Tode des Dichters wurde der »Malade imaginaire« in das Programm der glänzenden Fefte, die zur Rückkehr des grofsen Königs von feinem Feldzug nach der Franche-Comté (im Frühjahr 1674) zu Verfailles im Juli gefeiert wurden, mit einbezogen. Wir dürfen

es jedoch mit dieſen Daten nicht ſo genau nehmen; wie immer das Stück in dem Deckenbilde maleriſch inſcenirt ſein mag — jedenfalls ſitzt hier noch Molière perſönlich in Argan's Krankenſtuhle, wenn auch mit den letzten ſchweren Athemzügen. Die Handlung iſt bis zu der Scene zwiſchen Argan, Diafoirus und Sohn, dann Cleanthe und Angelique im 2. Act fortgeſchritten. In der köſtlichen Geſtalt der letzteren dürfen wir etwa Armande, die Frau Molières erkennen; neben ihm ſelbſt, dem Darſteller Argan's im Schlafrock und Nachtmütze, ſitzt in breiter Dünkelhaftigkeit der Arzt Diafoirus da; weiter abſeits der grundalberne Burſche Thomas, der den Finger verlegen an den Mund legt; von hinten her guckt das ſchlaue Dienſtboten-Geſichtchen der Magd Toinette herein. Das Molière'ſche Perſonal hätte nicht treffender aufgeſtellt werden können; in dem ganzen Ensemble der Zuſchauer und Acteurs haben wir eines der geiſtreichſten Geſellſchaftsbilder des XVII. Jahrhunderts vor uns. Es iſt gar ſchmerzlich, daſs ein Künſtler, der in jungen Jahren bereits ſo genial zu charakteriſiren verſtand, bald darauf der vielverheiſsenden Genoſſenſchaft mit ſeinem Bruder Guſtav und dem Freunde Matſch durch vorzeitigen Tod entriſſen wurde.

Es nehmen nun noch die Chiaroscuri von Geiger unſere Aufmerkſamkeit in Anſpruch. Solche Kleinfigurenbilder, in welchen der maleriſche Spieltrieb ſich freier ergehen darf, laſſen verſchiedene Gradunterſchiede zwiſchen ſinnigem Ernſt der Anſpielung, gefälliger Schalkheit und leichter Parodie zu. Der Künſtler hat ſo mit richtigem Verſtändniſs dieſen feinen epiſodiſchen Compoſitionen wechſelnde Wirkungen abgewonnen.

In den Schmalbildern, die den »Thespiskarren« einfaſſen, arbeitet der Darſtellungstrieb in den Kindern weiter, die in guten pyramidalen Gruppen aufgeſtellt ſind. Rechts oben ein Knabe auf einem Sockel, zwei Preiskranze emporhaltend; unten einerſeits ein ſehr eifriger kindlicher Schauſpieler, in übermächtig tragiſcher Maske und mit dem Dolch, gegenüber ein anderes Bübchen, ebenfalls agirend. Auf der linken Seite die obere Figur unter einem Epheugelände, unten wieder zwei Knaben, von denen der eine (mit einer Rolle in der Hand) ſich mit Künſtlerſtolz in die Bruſt wirft. — In den breiteren Bogenſchilden zu Seiten des Hochbildes: »Antike Theaterſcene« dient als bequemes Compoſitionsſchema ein Stufen-Aufbau mit einer Plattform in der Mitte. Rechts: Huld und Schrecken, durch Kindergeſtalten ſymboliſirt. Die Bewegung der Figuren geht treppab: einerſeits Knaben, als Erinnyen mit Schlangen ums Haupt maskirt, gegen eine auf dem Boden liegende Geſtalt herabſtürmend, die den Oreſt vorſtellen mag; andererſeits drei graziöſe Kinder, zu Iphiginien niederwandelnd, mit dem Bild der Artemis zu ihrer Seite. Zu unterſt in der Mitte eine Maske, hinter welcher hier Palmenzweige ſich neigen, dort Blitze hervorzucken. Links: eine Kindertragödie. Die beiden Parteien treppauf gegen einander losgehend, hüben ein behelmter Knabe mit gezücktem Schwert, drüben Mädchen, pathetiſch ſich geberdend.

Nächſt dem Theater Shakespeares iſt mit glücklichem Takt das romantiſch-märchenhafte Element, die Geiſterwelt des Dichters, in dieſe ſeitlichen Bild-Arabesken verwieſen. Rechts: Oberon, über der ſchlafenden Titania mit der zauberhaften Blume hinſchwebend, nebenan ein Elfe. Links: Ariel, die Flöte blaſend, ihm zunächſt andere Geiſterchen. Die kleine Gruppe — in der Linienwirkung ganz glücklich — iſt über einem Dreifuſs aufgebaut. Beiderſeits der Theaterſcene von Molière erſcheint der Charakter der begleitenden Bilder einigermaſsen verändert. Es ſind nun kleine ſceniſche Genrebilder, nette Illuſtrationen zu Molière'ſchen Stücken; aus den blos decorativen Kindern ſind Leute, wenn auch kleine Leute, im Zeitcoſtüm geworden, die etwas Beſtimmtes vorſtellen. Links treten einige Charakterfiguren auf, rechts finden wir die Scene des Caſſettendiebſtahls aus der Komödie: »Der Geizige« mit guter Laune illuſtrirt.

Wir wenden uns jetzt zu dem linken Stiegenhauſe hinüber. Hier vor allem die orientirende Überſicht.

Im Giebelfeld.

Apollo-Altar.

Deckenbilder.

I. Antiker Improviſator.

Kindergruppe zu Dreien. — *Gegenbild.*

II. Vor dem Theater von Taormina.

„Die Vögel" von Ariſtophanes. — *„Die Fröſche" von demſelben.*

III. Mittelalterliche Myſterienbühne.

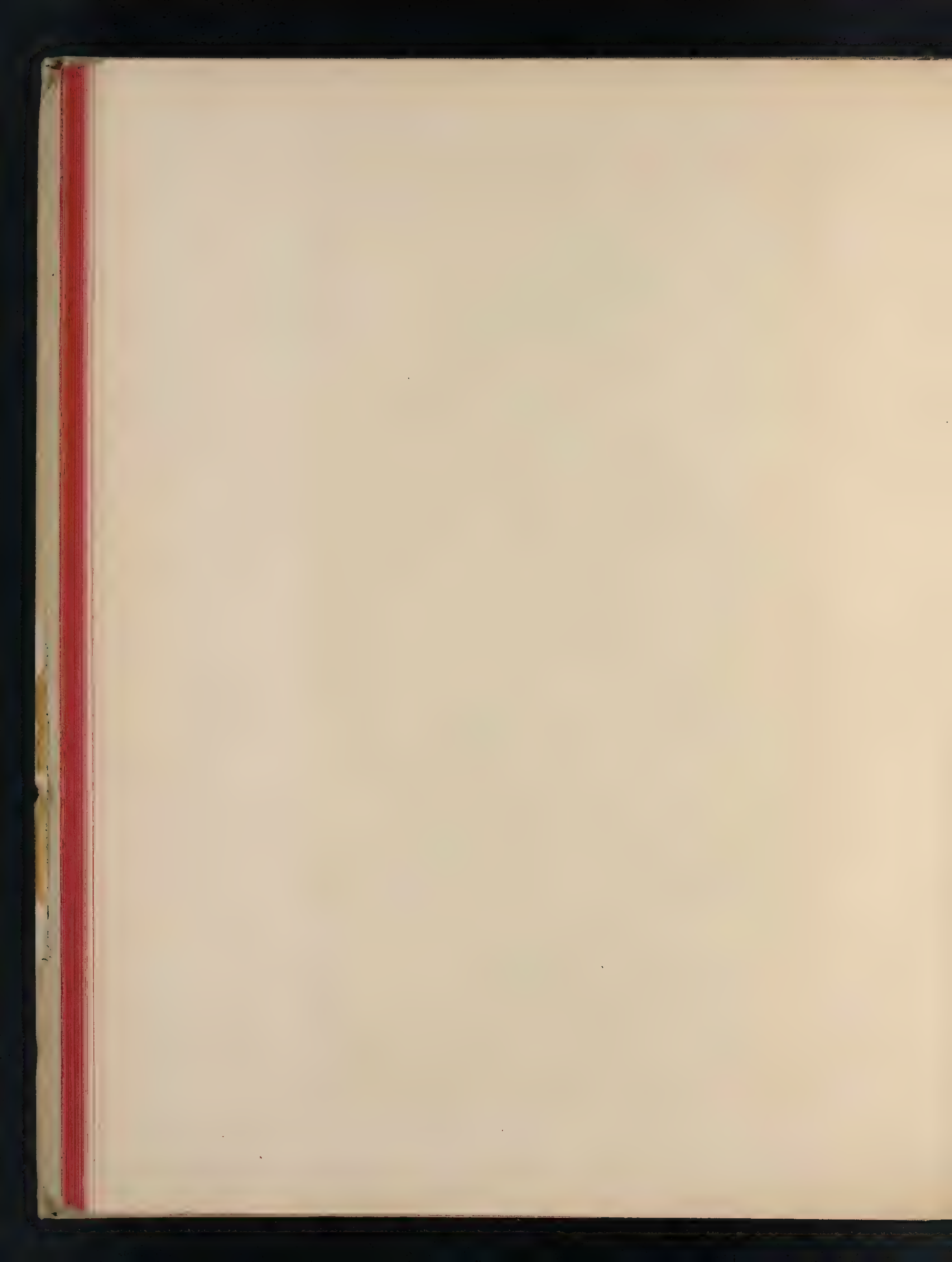
Hirtenkinder und Engel. (Weihnachtsſpiel.) — *Trauernde Kinder. (Paſſionsſpiel.)*

IV. Hanswurſt auf dem Jahrmarkt.

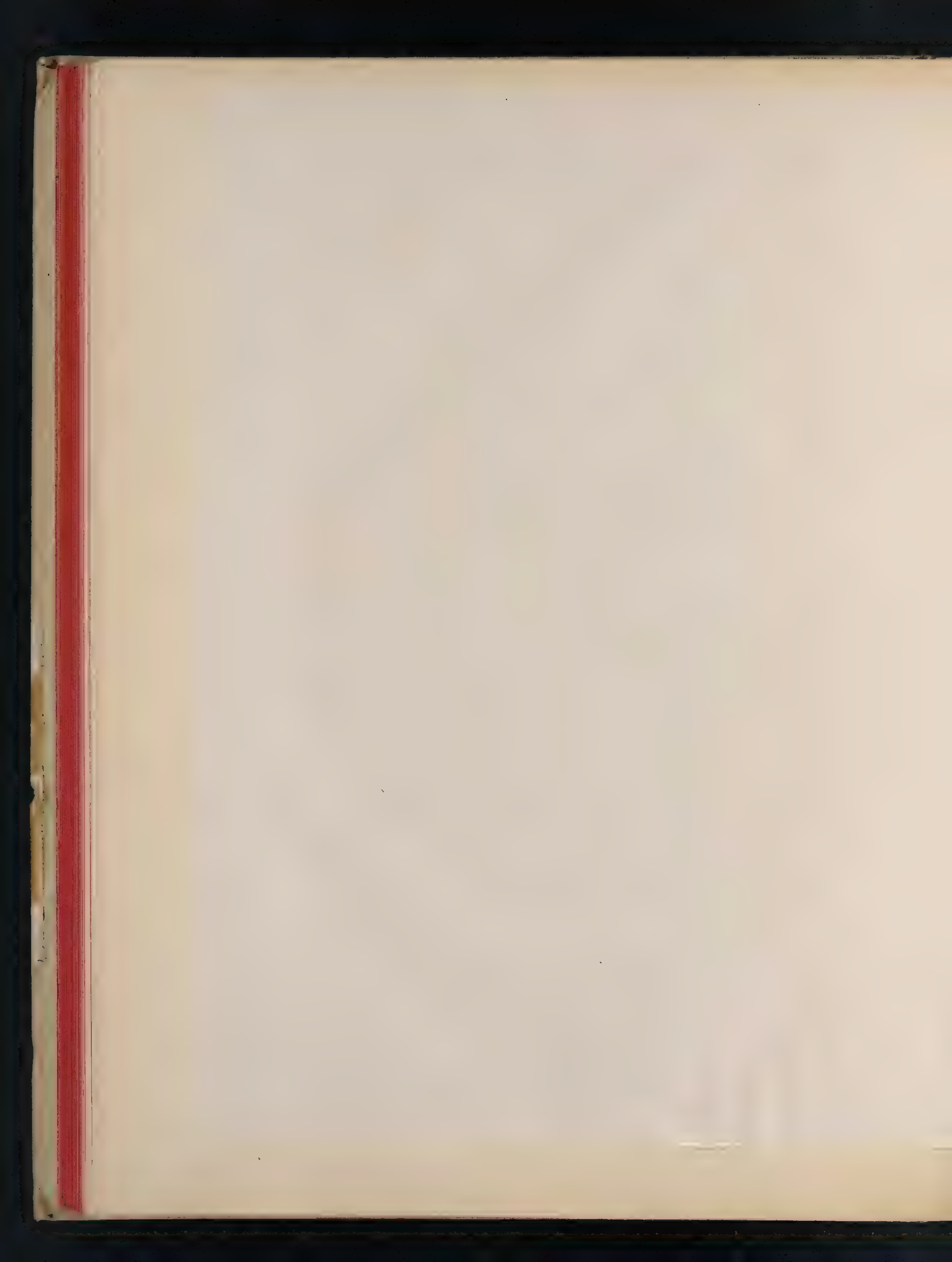
Kinder, dem Hanswurſt zujubelnd. — *Vertreibung des Hanswurſts von der Bühne.*




MATSCH

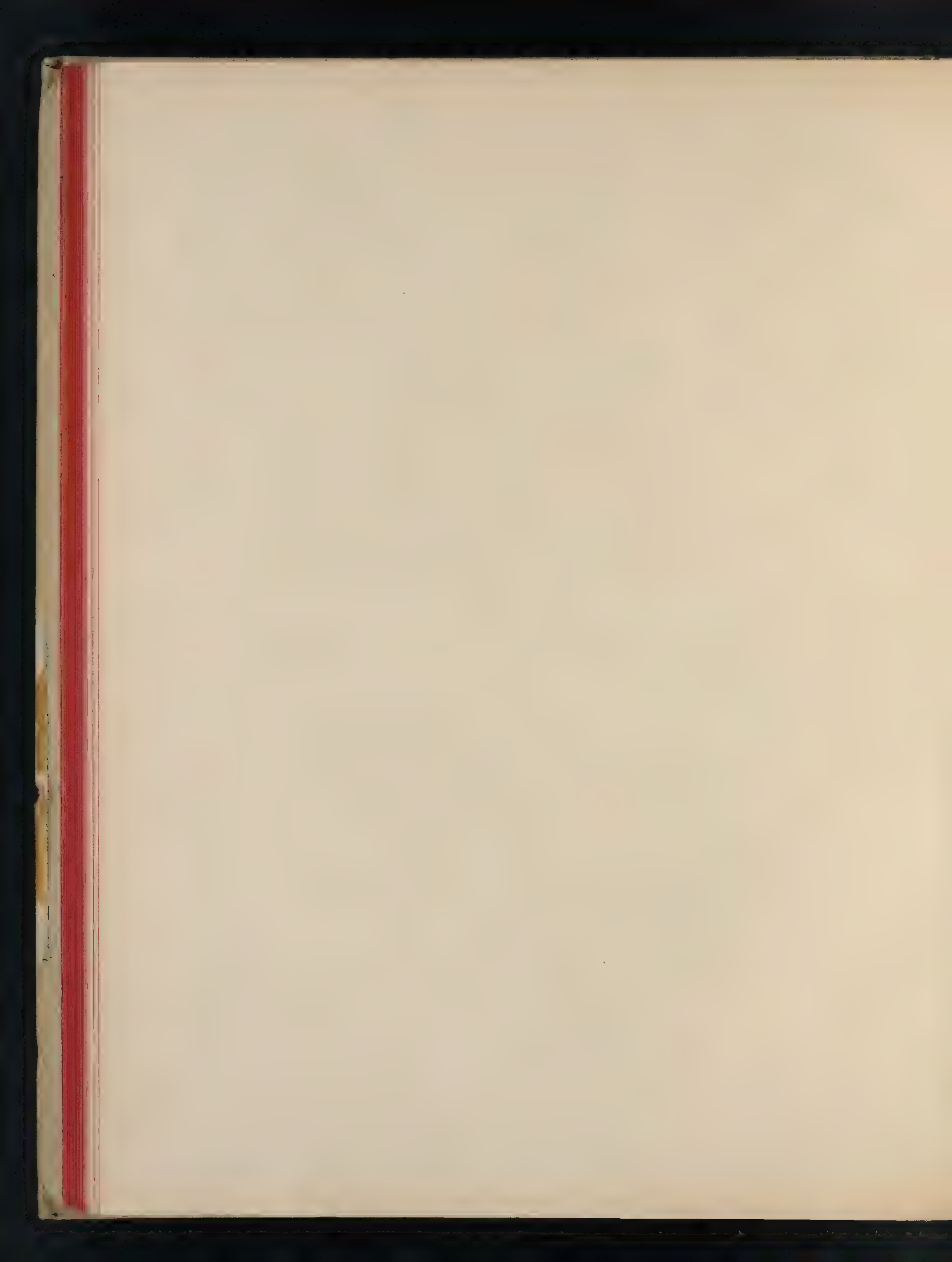








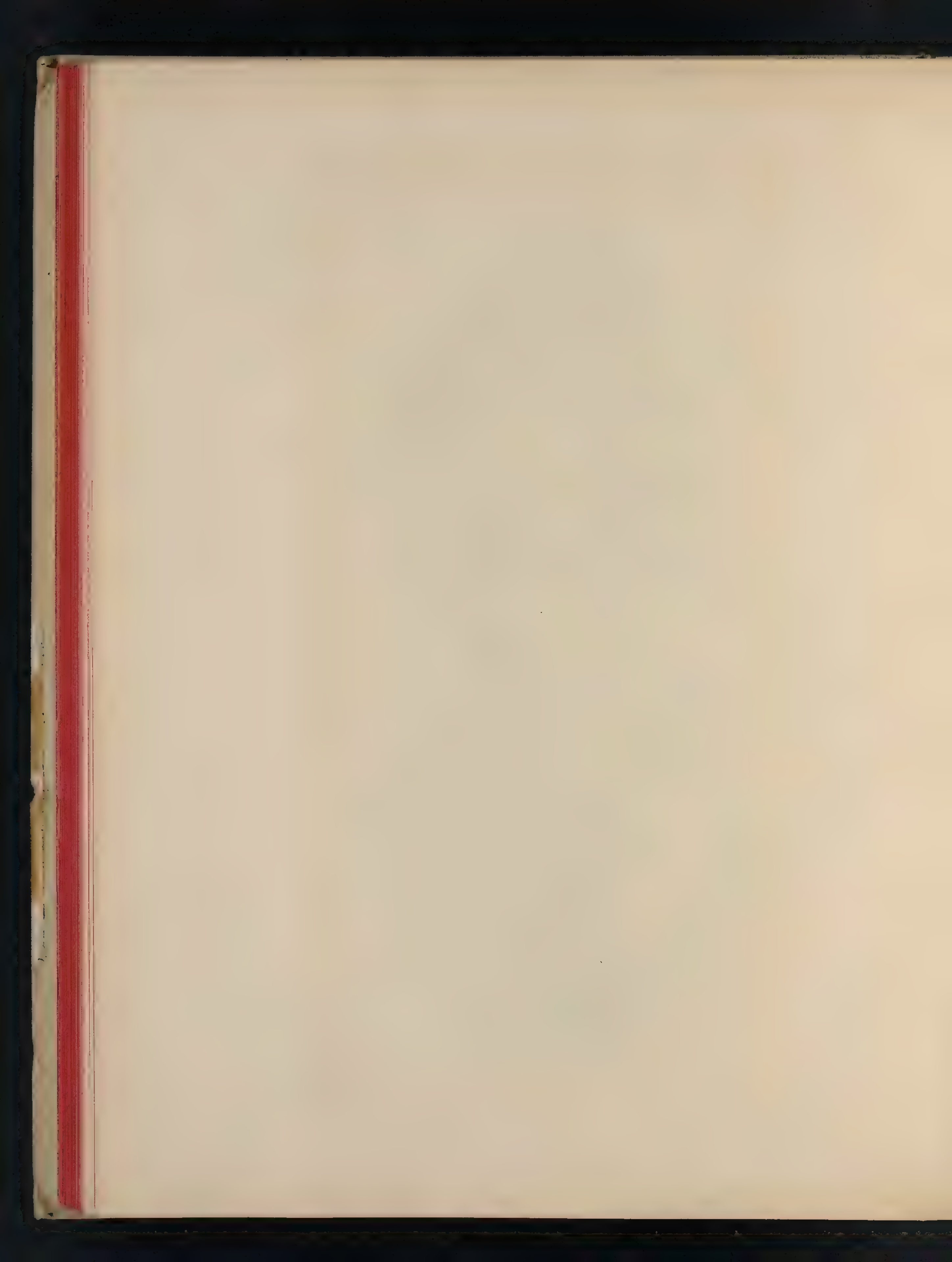
ESTATE IN TAORMINA



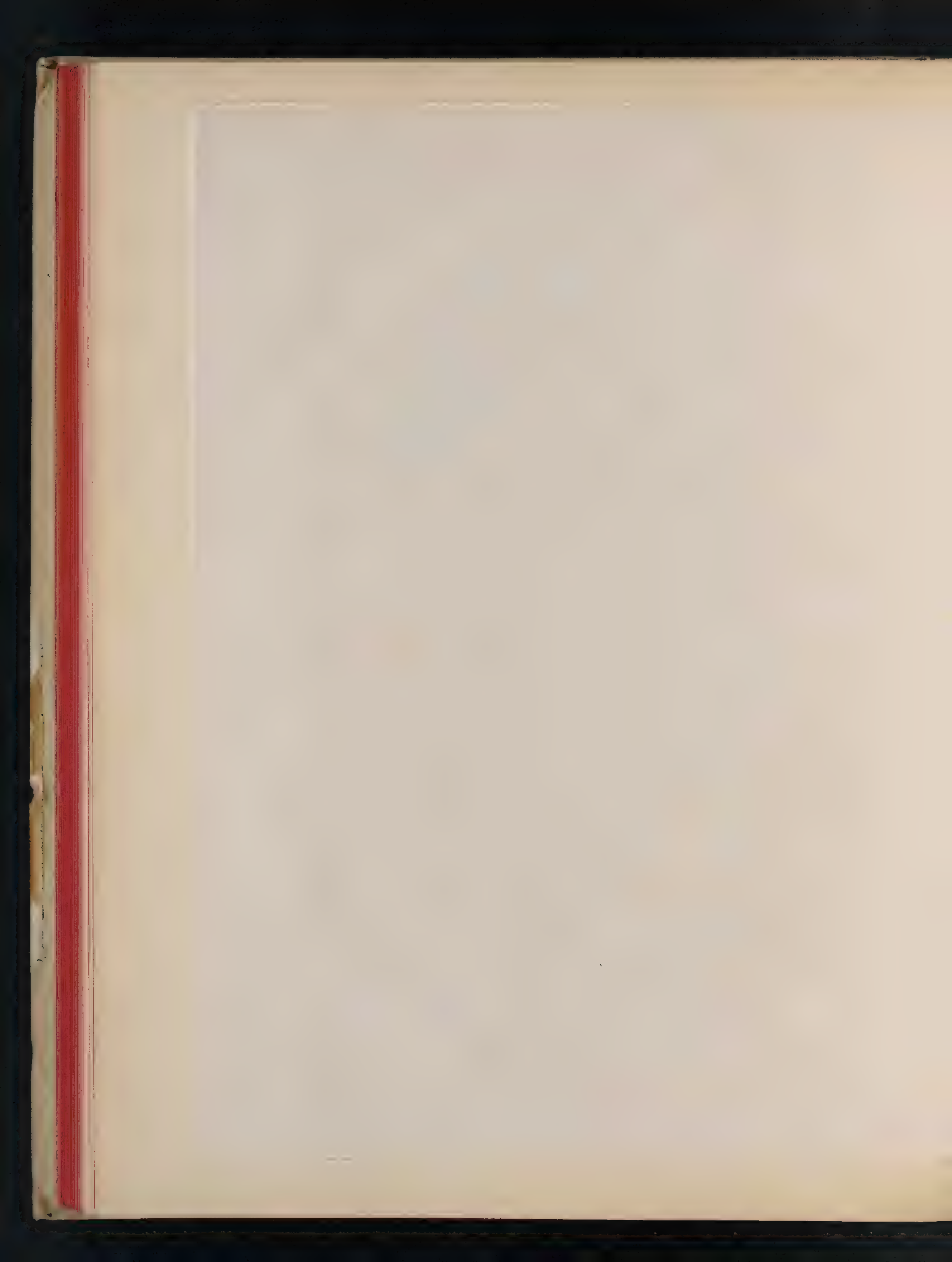




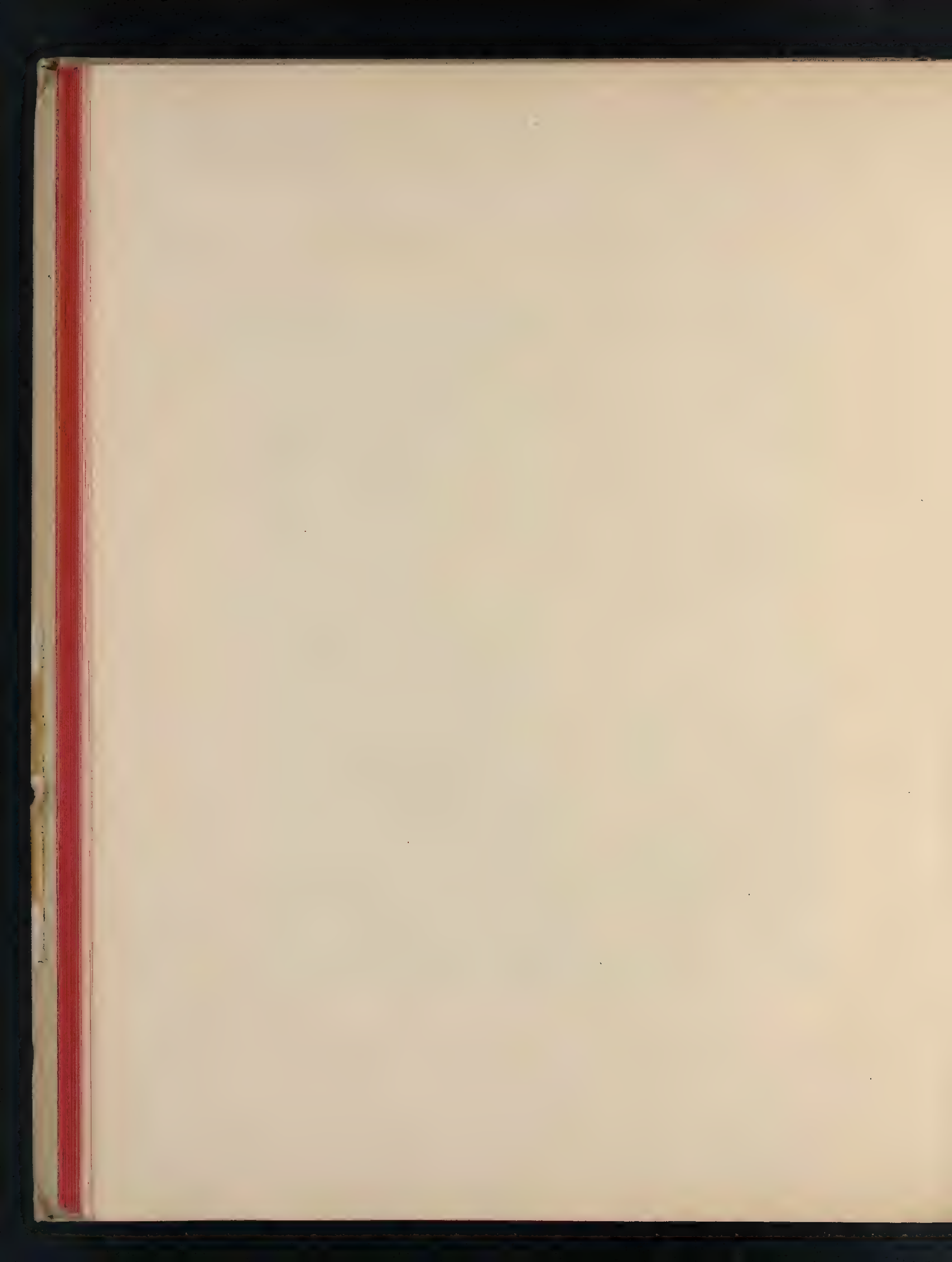












Der Apollo-Altar (in dem flachbogigen Giebelfeld über der Eingangsfeite). Auf einem hohen Sockel die Büfte des Gottes, welche eine nebenan fitzende Frau in edler Haltung bekränzt. Auf der anderen Seite eine hingeftreckte weibliche Geftalt mit nacktem Oberkörper. Hinter der Büfte ein Lorbeergebüfch.

Antiker Improvifator (von Fr. Matfch; radirt von Woernle). Ähnliche Compofition, wie drüben jene des »Thespiskarrens«. Vielleicht ift unter dem Improvifator der eine Schaufpieler des primitiven Dramas gemeint, mit welchem nach Thespis noch Phrynichos auskam; er fteht in der feierlichen Bühnentracht, in dem bacchifchen Feftcoftüm da, das auch weiterhin das Coftüm der tragifchen Darfteller blieb, und declamirt vor einer kleineren Gruppe von Zuhörern feine Rolle. Oder follte da — noch weiter zurückgreifend — ein homerifcher Rapfode vorgeführt werden, der eine Epifode aus den Heldenliedern recitirt? In dem Auditorium macht fich vor allem die fitzende, dunkel filhouettirte Geftalt eines unbekleideten Kriegers bemerkbar, deffen Helm mit hoher Crifta und ftruppiger Helmzier eine etwas feltfame Contour gibt; fie muthet uns an, wie die Reminifcenz an ein Vafengemälde. In die Mitte ift der Bildwirkung zulieb ein fchönes Weib hingelagert; die Figuren links hören ernftlich zu, und der Antheil an der Recitation fpricht fich in ihren Mienen fehr bezeichnend aus.

Vor dem Theater von Taormina (von Guftav Klimt. Kunftbeilage: Radirung von W. Wörnle). Wir fehen hier nur das Theater im fernen Profpect; im Vordergrunde wendet fich uns ftatt eines fcenifchen Vorgangs eine nackte Tänzerin zu, die fich vor zwei vornehmen Römern producirt. Mit dem Theater als folchem, vollends der Entwicklung des recitirten Dramas, hat diefes Privat-Amufement aus der Decadence der antiken Welt nichts zu fchaffen. Man hätte wohl eher irgend einen Auftritt aus den Luftfpielen von Plautus oder Terentius — etwa aus dem »Miles gloriosus«, den »Menaechmi« oder der »Andria« an diefer Stelle als Gegenftück zu der griechifchen Theaterfcene (im rechten Stiegenhaus) wählen können, um fo auch die römifche Dramatik in die Reihe treten zu laffen. Die Seitenbilder, welche auf die Komödie des Ariftophanes anfpielen, ftehen nun aufser jeder Beziehung zu dem fremdartigen Mittelbild; dasfelbe erfcheint weit mehr als eine effectvolle Illuftration zur Sittengefchichte Roms im Zeitalter der Cäfaren, wie als eine Darftellung, die fich in den programmgemäfsen Doppelcyclus der Theatergefchichte einfügen foll. An fich betrachtet ift aber diefes Hochbild unbedingt ein brillantes Meifterftück des hochbegabten Künftlers. Der Farbenaccord ift fo volltönig als möglich: reicher Marmoreffect, edler Bronzeton, Teppichpracht, mitten darin der Glanz des nackten Frauenkörpers, und darüber hin das in warmer Luft verfliefsende Licht. Befehen wir uns zunächft die Scenerie: fie ift eine exquifite Schauftellung des üppigften Luxus aus der Kaiferzeit. Im Mittelgrunde rechts ein pompöfer Porticus korinthifcher Ordnung mit koftbaren Schäften: der Eingang zu der Villa eines reichen Römers. Seitlich ein Archivoltenftück über einem fchön ornamentirten Pilafter, im Zwickel eine geflügelte Fama. Eine grofse Freitreppe erftreckt fich quer nach links: oben zur Seite des Podefts auf hohen Sockeln von buntgeädertem Marmor fchlanke, fehr fchön geftellte Victorien über Kugeln fchwebend, mit hoch erhobenen Kränzen — gleichfam die dunklen Gegenbilder zu dem hellen lebendigen Frauenkörper links im Vordergrund. Nun gibt es noch allerlei Prunkdetail in dem Bild, das aber ohne minutiöfe Ifolirung rein ins Ganze wirkt: eine weifs marmorne Sockelbafis mit einem Fefton zwifchen Putten, die fcharfe Silhouette einer Sphinx an der Treppenbrüftung, dann rechts hinter den Lagerbetten ein Tifch mit Trinkfchalen und einer Figur als Lampenträger, weiter rückwärts ein Baldachin über fchlanken, fein durchgebildeten Stelen, welche kleinere Sculpturen tragen — die Venus, ihre Sandale löfend, und jene berühmte des Kleomenes, die uns aus der Tribuna der Uffizien in Florenz als mediceifche Venus wohlbekannt ift. Oben vor dem Portal der Villa fcheinen die Gäfte nach einer Coena von dem Wirth, der ihnen höflich das Geleite gibt, Abfchied zu nehmen; zwei find vorangefchritten, einer deutet in den Hintergrund hinaus, in die »weifsglühende Küftenlandfchaft« mit dem malerifchen Theater und dem herrlich gefchwungenen Bogen des blauenden Golfs dahinter. Über den Flügeln des Scenengebäudes

zeichnet ſich der Umriſs von Quadrigen in den Duft der Ferne hinein. Für die Tänzerin, die nach Tiſche hieher beſtellt wurde, iſt ein köſtlicher Teppich hingebreitet. Ihr Tanz wird von der Doppelflöte und dem Tambourin begleitet. Die kauernde Flötenſpielerin, faſt in ägyptiſcher Attitude, iſt gleichfalls nackt, die Tambourinſchlägerin, die roth bekleidet iſt, ſchlieſst die Gruppe ab. Ein grünendes und blühendes Gartengebüſch links, und hinter einem Parapet ein Streifen Baumwuchs mit einigen Cypreſſen, dazu eine am Rahmen abgeſchnittene Pinie — dies iſt der Inbegriff der Vegetation auf dem Bild, aber für den erfriſchenden Eindruck in all' jener Sinnenſchwüle auch durchaus nöthig. In der Hauptfigur tritt jenes Raffinement in der Behandlung des Nackten zur Schau, wie dasſelbe ſeit den Nymphen und meeresfeuchten Venusbildern von Paul Baudry und Alexandre Cabanel bis auf heute von den Franzoſen immer wieder ſtudirt, ja man kann ſagen — mit einer gewiſſen maleriſchen Spitzfindigkeit analyſirt wurde. Beiher mahnt dieſe Geſtalt wohl auch an die nubiſche Tänzerin Makarts: in der That iſt ein Tanz ſolcher Art, der nicht von der Stelle rückt, mehr orientaliſch als antik. Das ſchöne ſchlanke Weib trägt Sandalen mit reichem, weiſsem Bandwerk und am linken Oberarm glitzert ein Schlangenarmband; ſie hebt ſich auf den Zehen empor und wirft ihre Arme hoch über das ſeitlich gewendete Haupt: ein Gewandſtück, zwiſchen den Fingern leicht gehalten und neben dem völlig entblöſsten Körper niederflieſsend, iſt nur ein Requiſit für das Markiren der wechſelnden Stellung. Von den beiden Zuſchauern, die auf den Lagerſtätten rechts den Tanzbewegungen folgen, iſt der ältere vorn, der ſeinen Kahlkopf auf den Arm ſtützt, ſchon völlig blaſirt; der andere, jüngere hinter ihm, der ſich halb aufgerichtet hat, zeigt ein lebhafteres Intereſſe.

Die Myſterienbühne des Mittelalters. (Von Fr. Matſch. Dazu als Kunſtbeilage: Die radirte Reproduction von W. Woernle.) Ein Bild voll geiſtreicher Charakteriſtik, im ſchärfſten Gegenſatz zu dem eben beſprochenen. Wir ſind recht mitten drinn im Mittelalter und ſeinem phantaſtiſchen Gedankenkreis. Auf der Bühne wird irgend eine »Diablerie« aufgeführt, oder vielmehr ein Kampf der Höllengeiſter mit den Himmelsboten um ſtrittige Seelen, ähnlich der verwandten Darſtellung auf dem »Triumph des Todes« im Campo santo zu Piſa. Die rothen Affenteufel, poſſirlich-grauenhaft, ſind von jener Race, wie ſie Hieronymus Boſch, der Kenner der Hölle, zu malen pflegte: auch mahnen ſie an die »Dürrteufel« Goethe's im zweiten Theil des Fauſt. Eines Opfers haben ſie ſich ſchon bemächtigt; eine Büſserin, die ſich betend niedergeworfen, zerren ſie mächtig am Kleid — doch da ſtellt ſich ein ritterlicher Heiliger ein, in hohem Helm und blanker Rüſtung, und ſtreckt ſein Schwert ſchützend über ſie hin; auch ein Engel mit weiſsen Fittigen, das Crucifix vorhaltend, ſchwebt rettend heran. Hinten hängt eine Decorationswand, »bemalt mit weltlich Tugend und Laſter Geſchicht«. Rechts auf dem Podium, auſserhalb der Bühne ſteht eine reizende Gruppe von Frauen, die ſich etwa für die nächſten Auftritte bereit halten; eine Nackte darunter hätte wohl die Eva zu ſpielen. — Das Publicum iſt ebenſo bezeichnend, wie mit feinſtem maleriſchem Sinn behandelt; abermals tritt uns eine Reihe der trefflichſten Coſtümſtudien entgegen. Aus guten Gründen nähert ſich die Tracht, ſchon der Kleidſamkeit wegen, dem Renaiſſance-Charakter. Vorn an einer gothiſchen Brüſtung ſehen wir eine Mutter, die ihr durch die Teufeleien geängſtigtes Kind beruhigt; doch die Hauptfiguren der Zuſchauer ſind links aufzuſuchen. Ein älterer Mann im Pelz, mit einem Barett auf dem Haupt, ſieht ſcharf nach der Scene hin, als ob er Allem eine tiefere Deutung gäbe; neben ihm ſteht ein ſchöner Jüngling, um den er einen Arm legt. Vorne, mit dem Rücken zum Beſchauer, ſitzt eine Frau in reichem Gewand und Schmuckhut, ein kleines Mädchen am Arm. Weiter zur Seite feſſeln uns zwei liebliche Frauenbilder: ein ſittig-anmuthiges Mädchen, die Hände im Schooſs gefaltet, die mit Erbauung dem Myſterienſpiel zu folgen ſcheint, und dahinter ein zweites Fräulein, die Hände vor der Bruſt mit dem Ausdruck der Verwunderung gekreuzt. Ein hübſcher, dreiſter Edelknabe nebenan ſcheint ſich an der Aufführung oder an der Umgebung zu beluſtigen. Hinter einer Barrière gibt es noch Zuſchauer aus dem Volke; darüber hinaus ein Stückchen Landſchaft im Sinne Dürer's, mit ſeitlich anſteigender Felshöhe und Burg und Kapelle obenauf.





Die Vertreibung des Hanswurfts. (Photogravure von R. Paulussen. Siehe S. 96.)

Hanswurft auf dem Jahrmarkt (von Ernft Klimt. Hiezu die Kunftbeilage: Radirung von W. Woernle). Ein Bild voll lachender Lebensfrifche. Der Künftler wählte als Scenerie den fo pittoresken Marktplatz von Rothenburg an der Tauber; nach rechts das Rathhaus, inmitten der Brunnen mit dem Drachentödter auf der Standfäule. Zur linken Seite ift das Schaugerüft aufgefchlagen und über demfelben noch auf einem Fafse fteht der Hanswurft-Spieler: lebhaft ins Publicum hinabredend, komifch-überlegen nach feinem Kopfe deutend, aus welchem er fo unbezwinglich beluftigende Poffen hervorholt. Am Rand des Bildes ift auf dem Anfchlagzettel zu lefen: »Mit gnädigfter Bewilligung der hohen Obrigkeit wird heute von der privilegirten Gefellfchaft deutfcher Schaufpieler aufgeführt werden . . . Die gewifs fehenswürdige grofse Komödie: Der grofsartige Überwinder feiner felbft. Mit Hanswurft, dem übel-belohnten Liebhaber vieler Weibsbilder.« Nebenan erhebt fich eine mit Blätterwerk luftig umwundene Fahnenftange, oben mit dem Narrenpanier. Das nette Frauenzimmerchen rückwärts ift wohl als Columbine zu nehmen; unten hat fich Pantalon hingeftreckt und droht zum Hanswurft hinauf. In den Typen der Zufchauer ift die zwanglofere Gefellfchaft aus der Zeit des Zopfes und Haarbeutels im XVIII. Jahrhundert ebenfo treffend erfafst, wie drüben in dem Salontheater Molière's der vornehme Hofkreis der Perrücken-Epoche; man denkt etwa an die Zeit und die Stimmung, in welcher das Jahrmarktsfeft zu Plundersweilen dem jungen Goethe durch den Sinn ging. Welch' prächtige Zufammenftellung der Figuren auf dem Bilde! Die vornehme Gruppe links mit dem Windfpiel dazu; die fichtlich fehr ergötzten Frauen unmittelbar vor dem Brettergerüft; das fchmunzelnde Bäuerlein; der feine Herr rechts mit der Blumenverkäuferin etc. Ein fonniges Behagen an Scherz und Schalkheit leuchtet über alle Gefichter hin: da ift Niemand, »der fich fchämte zu lachen«. Der Hanswurft von Ernft Klimt unterfcheidet fich, wie es fcheint, von der fchärfer und fchneidiger gefafsten Figur Tilgner's draufsen durch eine leichtere, fcurrile Jovialität — er ift wohl der harmlofere Spafsmacher, aber doch von demfelben Gefchlecht. Immerhin ift die zweimalige Vorführung diefer Figur gleichfam der programm-gemäfse Ausdruck hiefür, dafs das moderne Burgtheater das hiftorifche Recht des Grotesk-Komifchen

in liberaler Weiſe gelten laſſe, während vor der Begründung desſelben J. Sonnenfels ſich für verpflichtet hielt, es mit doctrinärem Eifer zu bekämpfen.

Die grau in grau gemalten Seitenbilder von C. Geiger ſchlieſsen ſich nun eben auch in der früher angegebenen Weiſe den mittleren Hauptbildern begleitend an.

Zu Seiten des »antiken Improviſators« befinden ſich Kindergruppen ähnlicher Art, gut geſtellt und bewegt, wie drüben beiderſeits des »Thespiskarrens«. — In den breiteren Bildern, rechts und links von dem Hochbild: »Vor dem Theater von Taormina« iſt — wie ſchon vordem bemerkt wurde — Ariſtophanes epiſodiſch vertreten. Einmal für die Komödie: »Die Frōſche«, der parodirte Dionyſos, wie er den Weg zum Hades antritt, um ſich nach den dahingegangenen Tragikern umzuſehen — in jenem Aufzuge, der den Herakles zum Lachen bringt: »Das Safrankleid, die Löwenhaut darüber her . . . was ſoll das ſein? wie kam die Keule zum Kothurn?« Unten in der Mitte die quackenden Rieſenfröſche für den Chor. Dann andererſeits phantaſtiſche Masken mit Federkleidern und drollige Vogelcaricaturen (aus der Komödie: »Die Vögel«). Darunter wieder ein Neſt mit Eiern. — Die Hirtenkinder und Engel als Seitenſtücke der »Myſterienbühne« laſſen ſich nach jenem heidniſch-wilden Übermuth faſt erbaulich an und mahnen noch einigermaſsen an nazareniſche Kunſtweiſe. — In den Nebenbildern zum Hanswurſt meldet ſich wieder treffliche Laune an. Die naiven Kinder bejubeln den Hanswurſt; ihnen ſtellen ſich die altklug geſchulten Kinder gegenüber, welche jener Literaturpartei beigetreten ſind, die (nach Goethe's Wort) »den deutſchen Schauſpieler zu zähmen und die privilegirten Spaſsmacher von den Brettern zu verbannen ſuchte«. Ein junger Herr mit Zopf treibt hinten mit einer Gerte den Hanswurſt fort, daneben liegt ein aufgeſchlagenes Buch mit den Worten: »Gottſched contra Hanswurſt« (ſoll eigentlich heiſsen: contra Harlekin). Zwei wohltoupirte kleine Damen in Steifröcken, ein Herrchen neben ihnen, laſſen die Aufführung eines »regelmäſsigen Trauerſpieles« über ſich ergehen.

So iſt denn durch dieſe beiden cykliſchen Folgen von Deckengemälden für die ſtimmungsvolle Vorbereitung des Eintritts in den Saal des Theaters beſtens geſorgt; Dr. Adolf Wilbrandt, der feinſinnige Kenner der Literatur wie des Theaters, ſoll neben Anderen zur Feſtſtellung des Programms leitende Anregungen gegeben haben. Es iſt dies ein echt moderner Kunſtgedanke, die Vorräume von Muſeen, Theatern und anderen Monumentalbauten höherer öffentlicher Weihe für den Eintretenden durch planmäſsige künſtleriſche Ausſtattung gleichſam beredt zu machen; insbeſondere ſoll aber der Bilderſchmuck der Treppenhäuſer auch im idealen Sinn den Emporſteigenden ſtufenweiſe zu all Demjenigen hinanführen, was ihn an Genuſs und Anregung weiter im Innenraum erwartet. Dieſe Abſicht lag bereits den groſsen Wandgemälden W. von Kaulbach's in dem Treppenhaus des Neuen Muſeums zu Berlin (1847 bis 1866) zu Grunde, wie dies der dortige officielle Katalog ausdrücklich beſagt: »Die Aufgabe des Künſtlers war, dasjenige künſtleriſch zuſammenzufaſſen, was in einer unendlichen Fülle von Einzelheiten den Inhalt der Muſeen bildet, und ſo in einer Darſtellung der Hauptphaſen der Culturgeſchichte gewiſſermaſsen den idealen Zweck, dem die Muſeen dienen wollen, anſchaulich auszuſprechen.« Ebenſo ſtellt der lange obere Fries daſelbſt jene Entwickelung des Menſchengeſchlechtes humoriſtiſch in Kindergeſtalten vor. Etwas Ähnliches wurde in den Treppenhallen unſeres Burgtheaters mit der Vorführung der Hauptepochen der Theatergeſchichte erſtrebt. Nur geſchah dies nicht in ſymboliſch docirenden Compoſitionen, ſondern in Darſtellungen voll Farbenfreudigkeit und friſcher Wiedergabe des Bühnenlebens der verſchiedenſten Zeitalter.









C. Die Veſtibuls des Logenhauſes.

Dazu die Kunſtbeilage: Linksseitiges Veſtibul. Photogravure.

DURCH die triumphalen Portale, zu denen die Prachttreppen in den Flügeln emporführen, kommt man in der Höhe des erſten Geſchoſses an den Hauptkörper des Baues heran. Man durchſchreitet da zunächſt die oberen Veſtibuls, welche den Zugang zu den Logen des erſten Ranges, dann den Aufſtieg zu jenen des zweiten und dritten Ranges vermitteln, und ſeitlich ihre Pforten gegen das Foyer hin öffnen. Der Architekt bildete dieſelben zu Prunkſalons heraus, ja er verlieh ihnen durch die ganze Art der luxuriöſen Zierde eine gewiſſe intimere Stimmung des Raumes, die zum Ausruhen und behaglichen Genieſsen einladet: und doch befinden wir uns hier zwiſchen lauter Treppen und Thüren, alſo keineswegs an einer zum Ausruhen geeigneten Stätte.

Faſt in monumentalem Abſtich zu der üppigen Salondecoration dieſer Räume, die ſich ſehr dem barocken Charakter nähert, ſtehen immerhin die ernſteren Niſchen an den Schmalſeiten mit ihren Porträtſtatuen. Dieſe beſchlieſsen im Veſtibul rechts die Folge der ausländiſchen Bühnengröſsen mit François Joſeph Talma, Edmund Kean (von Johann Kalmſteiner), Rachel Felix, Adelaide Riſtori (von Richard Kauffungen); im Veſtibul links fanden ihren Ehrenplatz die früheren Förderer unſeres Burgtheaters: Joſef von Sonnenfels, Joſef Schreyvogel (von Johann Silbernagl), und die zuletzt dahingeſchiedenen Leiter desſelben: Heinrich Laube, Franz von Dingelſtedt (von Heinrich Natter). Es ſind durchaus ſehr löbliche Leiſtungen der Bildniſsplaſtik; beſonders aber machen ſich die Porträtſtatuen Laube's und Dingelſtedt's in der Charakteriſtik des Meiſsels, im ſcharfen Herausarbeiten der individuellen Züge bemerkbar, welche den ganzen weſentlichen Eindruck dieſer für die Erinnerung der Mitlebenden ſo ſcharf ſich abzeichnenden Perſönlichkeiten treulichſt darbieten. Leider haben wir an dieſer Stelle wieder einen durch den Tod uns entriſſenen Künſtler zu beklagen.

Nun wäre noch die architektoniſch-decorative Compoſition dieſer Interieurs nach ihren Hauptformen und den beſonderen Details näher zu betrachten.

Breitſeite gegenüber dem vorderen Treppenaufgang. Einem höheren Mittelbogen ſtellen ſich zwei niedrigere Bogenpforten zu Seiten; ſechs Dreiviertelſäulen gliedern die Zwiſchenwände. Der mittlere Bogen öffnet ſich zu der Treppe nach den oberen Logenrängen; ſechs Stufen legen ſich in den Veſtibuls ſelbſt voran, der weitere Treppenbau ſteigt nach innen empor. Nach dem erſten Podeſt wird die Treppe zweiarmig, um zuletzt wieder mit einem Arm zu endigen; jeder Lauf zählt neun Stufen. Die beiden Nebenpforten bilden die Zugänge zu den Logen des erſten Ranges. (Innerhalb der Bogen, über den Thüren, ein zierliches Gitterwerk; in den Bogenzwickeln ornamental ſtyliſirte Drachengebilde.) — Die Schäfte der Wandſäulen ſind — gleich den vorderen freiſtehenden — in trefflicher Marmorimitation (»Giallo di Siena«, ein eigenartiges Braungelb mit dichtem Geäder von ſtumpfen Roth, Grau und Violett) vom Meiſter A. Detoma hergeſtellt. Im unteren Theil ſind ſie glatt und mit den uns bereits bekannten Gewinden decorirt, von denen Masken, gekreuzte Pfeifen, Lyren, Pauken etc. niederhängen, nach obenhinauf über einem umgürtenden Ring cannelirt; die vergoldeten Capitäle zeigen eine reizende ornamentale Spielform des korinthiſchen Motivs: die Schnörkel an den Ecken in geflügelte Putten umgebildet.

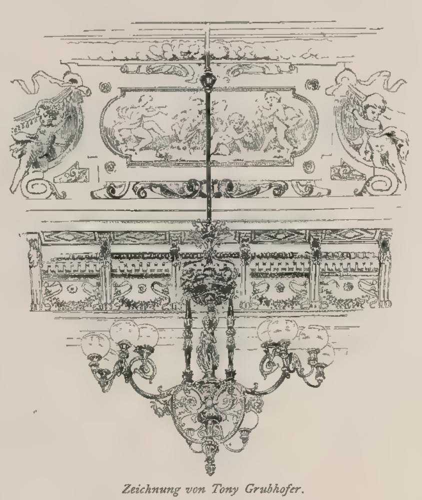
Die Schmalſeiten. An dieſen ſind die Säulen wieder voll und freigeſtellt, vor Pilaſtern an der Wand. In der Mitte erheben ſich die vornehmen Thüren mit Marmorchambranle und gebrochenen Giebeln darüber; jene rechts öffnen ſich gegen das Foyer, hinter den gegenüberſtehenden, die zumeiſt verſchloſſen ſind, liegen die Treppen zu den kaiſerlichen und erzherzoglichen Proſceniumslogen. Für die Thürgewände iſt jene Abart des Carraramarmors verwendet, die man Paonazzo oder Pavonazzo nennt: weiſs, mit theils braunen, theils violetten Adern durchzogen. In den Intercolumnien beiderſeits befinden ſich die Niſchen mit den früher genannten Statuen.

Die obere Wanddecoration iſt von luxuriöſem Reichthum. Von dem umlaufenden Kämpfergeſims hinan ſpannt ſich über den Thüren je ein Blendbogen, der weiteren, reichlichen Schmuck aufnimmt. Auf den Giebelſchenkeln ſitzen die eleganten Figuren von Franz Koch; an der Foyerſeite eine Lyra, gegenüber das kaiſerliche Wappen haltend. In dem Blendbogen ſelbſt erhebt ſich vom Geſims als Bekrönung der Thürarchitektur eine ſchmucke Superporte mit ſeitlichen Voluten, in welche cameenartig ein oblonges Relief mit tändelnden Amorinen eingefügt iſt. In der Oberwand über den Niſchen der Schmalſeiten, wie auch über den Zugängen zu den Logen des erſten Ranges ſind Medaillons mit Putten vom Bildhauer Franz Koch angebracht, der überhaupt die plaſtiſche Ausſtattung dieſer Veſtibuls beſorgte. Es ſind zierlich-barocke Kinder, in ihrem Rund um einem merklichen Grad koketter poſirend und tänzelnd, als nach vorn die anmuthig-natürlichen Kinderfiguren O. Königs.

Die oberſten Abſchluſsmotive zeigen eine faſt gehäufte Opulenz. Zu Seiten der Medaillons ſind Schleier mit Troddeln hingeſpannt und unter flatternden Schleifen hängen abermals die ſo oft wiederholten Theateremblemе. In der Höhe der Capitäle der Wandſäulen zieht ein Friesband hin, mit einem ornamentalen Schema von Füllhörnern und wieder dazwiſchen mit Masken; darüber der eigentliche Fries mit einem gleichförmigen Feſtonſchmuck, durchſetzt von ſteil anſteigenden Conſolen, die über einem Zahnſchnittrande mit der vortretenden Geſimsplatte ausladen, deren Soffite dazu noch mit einem rautenförmigen Muſter geziert iſt.

Der Plafond. Den Übergang zu dem vertieften, viereckigen Spiegel für das Deckenbild vermittelt eine hoch geſchwungene Hohlkehle, wieder mit Schleiergehängen und gequerten Thyrſusſtäben dazwiſchen decorirt; dieſelbe iſt ſehr wirkſam durch ornamentirte Spangen abgetheilt, welche gleichſam die von einer Fruchtſchnur als Rahmen umfaſste Bildfläche des Plafonds ringsum emporheben. An den beiden Breitſeiten wiederholt ſich inmitten jener Deckenkehle das Auſſatzmotiv, wie es über den Thüren rechts und links im Relief auftritt, gefällig verändert in decorativer Malerei; Putten ſitzen unter Schleierdraperien auf den Voluten des Randes und luftige Kinder — hüpfend, Flöte blaſend, oder mit Masken ſpielend — treiben Kurzweil in den inneren Feldern. In den Ecken ſtehen Medaillonbilder, welche nach den Beiſchriften die Muſen vorſtellen ſollen. Schlieſslich ſei noch der reizvoll componirten Kronleuchter gedacht, welche von der Mitte der Decken niederhängen: in der Schlankheit des Baues und dem klaren durchſichtigen Zug der Linien können ſie als Muſter dieſer Formengattung gelten. Zwiſchen drei Zierſtäben ſteht in der Mitte, wie unter einem Baldachin, eine feine weibliche Figur, und die Leuchter-Arme darunter ranken ſich in leichtem Schwunge aus.

Über all dieſem reichen Schmuck der beiden Veſtibuls laſſen erſt die Deckenbilder von Profeſſor K. Karger wieder jene Stimmung ausklingen, wie dieſelbe von den Statuen in den Niſchen herauf angeregt wurde: das Bedeutſame kommt da neuerdings zu entſprechender Geltung. Der Künſtler führt uns einmal das moderne Theater in der typiſchen Erſcheinung groſsſtädtiſcher Eleganz vor, und dann als Gegenſtück dazu das volksthümlich-ländliche Theater, die Bühne des Oberammergauer Paſſionsſpiels. Auf dem erſteren Bilde iſt der Vorhang aufgegangen — wir blicken in die offene Scene und aus dem Parterre, von den Logen und Gallerien gibt ſich lebhafter Antheil an dem ſceniſchen Vorgang kund. Es iſt die Decoration zum 3. Act (1. Scene) von Guſtav Freytag's Schauſpiel: »Graf Waldemar« auf der Bühne geſtellt. Gertrude tritt aus der Thür des Gartenhauſes, der Graf mit der verwundeten Hand ſitzt inmitten der Scene in einem Lehnſtuhl, vor ihm der kleine Hans. Die Zuſchauer in den verſchiedenen Rängen ſind Kopf für Kopf ſcharf geſondert, ohne daſs doch der Eindruck in Kleinporträt-Spielerei auseinanderfallen würde. Man wird zugeſtehen, daſs es nicht leicht ſei, das Publicum als Ganzes, und für den Überblick doch faſsbar und überzeugend, in bildlicher Darſtellung zu charakteriſiren; der Künſtler hat aber dieſe Aufgabe ohne jede geſuchte Abſichtlichkeit, zu der die Verſuchung nahe genug lag, vortrefflich gelöſt. In der Hof-Proſceniumsloge zeigen ſich porträtähnlich einige Mitglieder des allerhöchſten Kaiſerhauſes. Die Architektonik des Theaterſaals, welche Karger ſorgſam und mit groſsem Verſtändniſs maleriſch wiedergegeben hat, gibt ſich als freie Reminiſcenz an den Saal der Pariſer Oper zu erkennen.



Zeichnung von Tony Grubhofer.

Das zweite Deckenbild zeigt uns die Scenerie des bibliſchen Bauerndrama's von Oberammergau, getreu nach der oft geſchilderten Anordnung des originellen Bühnenaufbaues. Auf der Bühne ſtellt ſich das ſceniſche Bild, wohleingerahmt, mit vorzüglicher perſpectiviſcher Wirkung nach dem landſchaftlichen Hintergrund hin. Die Berge ſteigen in groſsen Maſſen hinter dem Theater empor. Das Paſſionsſpiel aus dem bairiſchen Oberland, deſſen »ausführlichſte Schilderung« ſich Goethe noch zwei Jahre vor ſeinem Tode von Sulpiz Boiſſerée in München erbat, auf welches weiter der Theaterhiſtoriker Eduard Devrient ſo nachdrücklich hinwies und das zuletzt Ziel und Augenmerk des modernen Reiſepublicums geworden









— eignet fich ganz wohl dazu, der gefchichtlichen Folge der Theaterbilder fich anzufchliefsen. Der Künftler hat denn auch für den glücklichen malerifchen Eindruck fein Beftes gethan. Er war zugleich darauf bedacht, die Zufchauer — zumeift elegante Stadtleute in Reifetracht — angemeffen zu charakterifiren, welche theils Neugierde, theils ernfterer Antheil auf die »guten Plätze« geführt hat; die ländliche Bevölkerung tritt nur nebenher befcheiden heran.

D. Die Foyers.

a) Das Foyer des ersten Ranges mit der Gallerie der Schaufpielerpòrträts.

(Siehe die Kunftbeilage in Photogravure: Blick aus dem Buffet rechts in das Foyer.)

WIR treten nun in jenen Raum, der als ganz befonders charakteriftifch für die Theateranlage nach Semper's Vorgang zu gelten hat: es ift das den Treppenhalbkreis und die Rundung des Saales im weiten Bogen umfaffende Foyer — das aber hier im Unterfchiede von dem erften und zweiten Dresdener Theater und den Entwürfen für Rio de Janeiro und München noch in einem oberen Gefchofs fich wiederholt. Dies ift die charakteriftifche Wiener Abweichung — und nach aufsenhin täufchen die vorgeftellten Tilgner'fchen Büften über das Obergefchofs gefällig hinweg. Hafenauer hat nun ganz befonders diefen Raum fich decorativ anzueignen gewufst; dies ift fein eigentlicher Feftfalon geworden, er machte hier gleichfam die Honneurs des Empfangs. Nebenher ift es jedoch beachtenswerth, dafs die Mafse des Dresdener und des Wiener Foyers bei fonftiger Übereinftimmung nur in der Länge differiren, da diefe überhaupt in den Façadenverhältniffen, fowie in denen der Innenräume des Vorderbaues an unferem Burgtheater vorwiegt; das Kreisbogenftück des Foyers in letzterem mifst denn 56·5 *m* in der Länge, bei 5·7 *m* Breite und 7·9 *m* Höhe, während jenes in Dresden nur 47 *m* lang, dabei aber 5·4 *m* breit und 7·5 *m* hoch ift.

Die Vergleichung unferes Burgtheater-Foyers mit jenem im Dresdener Hoftheater liegt bei der Gleichartigkeit der architektonifchen Dispofition — wenn auch bei völliger Verfchiedenheit der decorativen Ausftattung — immerhin nahe genug. Dort befteht das durch die Fenfter-Axen gegebene Syftem der Innenarchitektur in einer beiderfeitigen Anordnung korinthifcher Dreiviertelfäulen mit Schäften aus grauweifsem Stucco lustro, im unteren Theile durch Frucht- und Blumengewinde mit Masken gefchmückt, und auf Poftamente aus Pavonazzo mit gelben Füllungen über fchwarzen Sockeln von belgifchem Marmor geftellt. Die durch die radialen Gebälke über den Wandfäulen hin getheilte Decke zeigt eine reich gegliederte Caffettirung, welche bei entfchiedener Profilirung der Einfaffungen und voller Vertiefung der Felder fehr bedeutend wirkt. In der haltungsvollen Gefammterfcheinung, wie in dem fchönen rhythmifchen Wechfel der Feldereintheilung fchliefst fich diefelbe unbedingt den beften Renaiffance-Decken an. Das oblonge Mittelfeld und die Ovale, die je zu zweien in der radialen Richtung der Fenfteraxen liegen, enthalten die bereits früher (S. 29) erwähnten, mythologifchen Deckenbilder von Grofse.

Im Foyer des Burgtheaters war die Caffettirung von vornher ausgefchloffen, da der Plafond für die drei grofsen Deckengemälde von Eduard Charlemont völlig freizuhalten war. Doch fonft auch ging Hafenauer der kräftigen Gliederung der Felderdecken, die ihm für feine decorativen Dispofitionen viel zu monumental und befchwerend erfchienen, im ganzen Haufe forgfam aus dem Wege und begnügte fich mit möglichft flachen Plafonds, wie man fie aus den Interieurs der Spätrenaiffance kennt: reichere Rofetten in der Mitte, dazu in mäfsig erhobenem Relief ornamentale Seitenfüllungen innerhalb leichter Rahmenleiften. Wir finden derartige Decken durchgängig in der Vorhalle, dem Foyer für das Galleriengefchofs, ebenfo in den inneren Unterfahrten und den Eintritt-Veftibuls zu den Logentreppen für den allerhöchften Hof — und brauchen darum derfelben bei den ftyliftifch nicht wefentlichen, wenn auch mit Gefchmack angebrachten Veränderungen im einzelnen Fall in unferer Befchreibung nicht weiter zu gedenken.

Die architektonifche Gliederung des Foyers entfpricht im Allgemeinen der Parterre-Vorhalle darunter, doch bei glanzvoll gefteigerter Pracht. Und dies erklärt fich von felbft bei der verfchiedenen Bedeutung der übereinander geftellten Räume. Unten ift es ein Vorraum für eiligen Durchgang, um rafch zu dem angewiefenen Platz im Saal zu gelangen, hier eine feftliche Halle zu ruhigem Verweilen, zu contemplativem Auf- und Abwandeln während der Zwifchenacte. In den Ruhepaufen eines Schaufpiels wirkt ein edler, feierlicher Raum, in welchem nichts vorgeht, welcher jedoch als folcher uns künftlerifch anfpricht und ftimmt, auf Auge und Sinn in richtiger, gleichfam von dem nächften fpannenden Eindruck befreiender Weife. Wenn fonft den im Zufchauerraum Verweilenden die Zwifchenactmufik diefen Stimmungsübergang für ein läffiges Zuhören vermittelt, wird derfelbe hier für die Befchauung mit weit reicherer Anregung bewirkt. Wir möchten fagen: Dies fei die Idee des Foyers. An einer früheren Stelle (in dem Capitel: »Der Neubau des Hofburgtheaters« S. 40) haben wir uns ziemlich fkeptifch über den localen Werth diefer Einrichtung für Wien geäufsert; aber nach wiederholten Befuchen des Burgtheaters glauben wir conftatiren zu können, dafs das Wiener Publicum allmälig die Bedeutung des Foyers (abgefehen von der nafchhaft geniefsenden Benützung der Buffets) würdigen gelernt und fich an den Befuch desfelben gewöhnt hat. Es ift auch nicht zu verkennen, dafs für die allfeitig bequeme Zugänglichkeit desfelben bei uns beffer Sorge getragen wurde, als in der Dresdener Difpofition. Conft. Lipfius, fonft doch ein entfchiedener Verehrer Semper's, rügte mit Recht gewiffe Planfehler am dortigen Hoftheater; insbefondere diefen, dafs »Treppenveftibule und Foyer nicht recht einheitlich zufammengehen und die Zugänge zu dem letzteren, fowie die Aufgänge zum zweiten Range wie ein Nothbehelf erfcheinen.« Wie wir felbft vorigen Jahres bei einer zur Vergleichung vorgenommenen Befichtigung diefes Theatergebäudes wahrnehmen konnten, führen dort von den feitlichen Veftibuls her noch elf weitere Stufen zu dem Foyer hinan, das mit jenen doch in gleichem Niveau liegen follte. In unferem Burgtheater nun ift diefe einheitliche Verbindung in glücklichfter Weife bewirkt, und dadurch eine unmittelbar in einander gehende Folge von Prachträumen gefchaffen, die zu dem fich fteigernden Reichthum zugleich den Eindruck vornehmfter Behaglichkeit gewährt. Die zierlichen Rondelle der Buffets faffen zudem das Kreisbogenftück des Foyers beiderfeits wie fchmucke Eckfchliefsen ein — und der feitliche Durchblick von dorther ift geradezu von fascinirendem Eindruck.

Da die grofsen Rundbogenfenfter wegen der äufseren Zwifchenftellung der mächtigen Pilafter weiter auseinanderrücken, während fie fich in Dresden gleich einer Arcadenreihe zufammenfchliefsen: ergeben fich in dem Segmentbau unferes Theaters unten wie oben nur neun Thor- und Fenfteröffnungen, gegenüber den zehn zu Dresden mit der Exedra dazu in der Mitte. Demzufolge find auch in Wien die Wandftücke zwifchen den Fenftern des Foyers breiter, und bedürfen der Gliederung durch je zwei Wandpilafter — noch überdies mit einem Intervall, in welches eine zierlich vergitterte Rundöffnung für Ventilation eingefügt werden konnte — ftatt der einfach geftellten Dreiviertelfäulen im Foyer des Dresdener Theaters. Durch die Weiterftellung der Fenfter wird zudem der Saloncharakter des Foyers im Burgtheater unverkennbar hervorgehoben, während dasfelbe in Dresden doch mehr als Gallerie wirkt. Es ift architektonifch intereffant, wie wenig in der Rückung der Verhältniffe dazu gehört, um fofort den Eindruck eines Raumes zu verändern.

Die fcharfe Dreitheilung des Façadenbaues am Burgtheater drückt fich auch entfchieden im Innern aus, und bedingt im Foyer die brillant wirkenden Cäfuren der doppelt vorgeftellten Säulen über den drei radialen Quergebälken, welche die Hauptabtheilungen des ganzen Raumes zum Ausdruck bringen. Obenauf fchwingen fich in der Curve die fchön gebildeten Gefimfe herum, als die architektonifchen Rahmen für die in die Kehlungen darüber eingefpannten, auf Leinwand gemalten Plafondbilder. — Die Pilafter und Säulen find auf einen hohen ringsum laufenden Sockel geftellt, der die Wirkung des edlen Materials: »Verde di Susa« trefflich wiedergibt und mit feinem vornehmen Tiefgrün zu dem röthlichen »Brocatello« der Wandverkleidungen, wie zu dem hellen Pavonazzoglanz der Pilafter und Säulen in

wohlgeſtimmter Farbenſcala hinaufleitet. (A. Detoma hat da ein Meiſterſtück in der harmoniſchen Abſtufung des Stuckmarmors geboten.) Das Ornament der Maskenbehänge für den unteren Theil der Schäfte, welches ſich Semper für ſein Dresdener Foyer reſervirte, hat Haſenauer in den Stiegenhäuſern und den Logenveſtibuls bereits aufgebraucht und wendet hier nur das jedenfalls reizvolle Motiv ſein durchflochtener Zweig- und Blättergewinde an, das ſchon früh (zum Beiſpiel in dem Durchgang ſeines Aziendahofes am Graben) bei ihm auftritt. Das vergoldete Geranke dieſer Zierhülſen hebt ſich hier beſonders wirkſam ab von den quer darunter hinziehenden, dunkel violetten Adern der Liſenen- und Säulenſchäfte. Alles iſt in dieſem Raum auf Steigerung nach aufwärts geſtellt. Die vergoldeten korinthiſchen Capitäle mit Masken inmitten des Akanthus, die Löwenköpfe über den vergitterten Ovalen zwiſchen den Wandpilaſtern, die auf verſchiedenen Inſtrumenten muſicirenden Putten mit ornamental ſich ausrankenden Delphinſchwänzen in den Bogenzwickeln: dies alles tritt zuſammenwirkend in den gemeinſamen decorativen Dienſt; und die zahlreichen Glühlichter, von den Wandleuchtern und den Luſtrearmen her das Ganze in hellen Glanz tauchend, vollenden am Abend die feſtlich-magiſche Wirkung des Raumes.

Als ein überraſchender, dabei höchſt ſinnreicher decorativer Kunſtgriff erweiſt ſich die Öffnung der Blenden an der Innenſeite gegenüber den groſsen Rundbogenfenſtern. Glas tritt an die Stelle der Wand; mitten hinein ſind in hohen Rahmentabernakeln (weiſs mit vergoldeten Eierſtableiſten, nahezu im Empireſtil) die Porträts der Bühnengröſsen des Hauſes aus früherer Zeit ſehr bedeutſam eingeſtellt. Ein feines Bronzegitterwerk mit eingeſetzten, am Rande facettirten Glasſcheiben umſpannt dieſe Bilder-geſtelle; zu äuſserſt an beiden Enden des Foyers geben jene Scheiben den Treppen zur vierten Gallerie einiges Licht, gegen die Mitte hin ſind es Spiegelflächen, die eben auch in den Schimmer und Glanz des Raumes mit hereinwirken. Die formal ſteifere Hagerkeit der Bildrahmen, auf denen über den Namensſchildern theatraliſche Trophäen ſitzen, ſticht ganz gut von der ſonſt vorherrſchenden, üppigen Formenfülle des Foyers ab — und dieſes fein altmodiſche Geſchmäckchen ſtimmt nicht minder zu den Bildniſſen aus der Vergangenheit des Burgtheaters.

Die theatergeſchichtlich intereſſanten Porträts — aus der Joſefiniſchen Zeit, von dem damaligen Hofmaler Hickel — gehören zum alten Beſitzſtande unſerer Hofbühne. Das Foyer wurde durch deren Aufſtellung gleichſam zum artiſtiſchen Ahnenſaal des neuen Hauſes. Urſprünglich waren es Knieſtücke, nun ergänzte man ſie gelegentlich dem architektoniſchen Arrangement zulieb zu vollen Figuren. In der Folge von rechts nach links ſtellen ſie folgende Perſönlichkeiten dar: Chriſtiane Weidnerin, als Königin Eliſabeth in »Die Gunſt der Fürſten«. Sie kam von der Neuber'ſchen Truppe 1748 nach Wien, ſpielte im Burgtheater bis 1794 und ſtarb 1799. — Franz Brockmann als Montalban in »Lanaſſa«; geboren 1745 zu Graz, debutirte als Eſſex am 30. April 1778, ſtarb 1812. — Maria Anna Adamberger aus Nürnberg, vor ihrer Vermälung Nanny Jaquet die Ältere, in der Rolle der Roſine in dem Luſtſpiel: »Juriſt und Bauer«; ſpielte von 1768 bis 1804. — Marie Anna Stephanie als Azora in der »Indianiſchen Witwe«, engagirt 1771, ſtarb 1802. — Joſef Lange als Hamlet, ſeit 1770, im Jahre 1810 penſionirt. — Johanna Sacco, geboren zu Prag, als Medea in dem einactigen Melodram von Gotter; debutirte am 10. Juni 1776, trat 1793 in Penſion.

In den ſchmalen Zugängen aus dem Foyer zu dem Logencorridor des erſten Ranges folgen nun — auſser ſechs weiteren der erſten Epoche noch zugehörigen Bildern von Hickel, unter denen ſich Gottfried Prehauſer, Konrad Steigenteſch, Katharina Jaquet die Jüngere befinden — ganz dicht-geſtellt die Bildniſſe der Hofſchauſpieler der letzten, ſowie der gegenwärtigen Künſtlergeneration: von verſchiedener Hand und in wechſelnder Gröſse gemalt. Sie ſcheinen zumeiſt wohlgetroffen zu ſein, und ſind gröſseren Theils in bezeichnenden Rollen conterfeit. Das Schauſpielerporträt iſt eben in dieſem Sinn zu faſſen: in dem Zuſammentreffen der Perſönlichkeit mit dem Bühnencharakter, der ihr künſtleriſches Vermögen am deutlichſten ausdrückt.

Aus früherer Zeit finden wir da in der Paſſage rechts: die Bildniſſe von Joſef Koberſtein, Maximilian Korn, der Sophie Schröder; dann folgt Heinrich Anſchütz (als Wallenſtein gemalt von Johann Ender), Friedrich Wilhelmi (von J. M. Aigner), dazu Sophie Müller. Die Paſſage links weiſt die Darſteller der zuletzt abgelaufenen Epoche bis zur Gegenwart auf. Die Reihe beginnt an der linken Wand mit Julie Rettich (v. Eybl) und ſchlieſst rechts ab mit dem weithinaus leuchten den Bildniſs der Charlotte Wolter

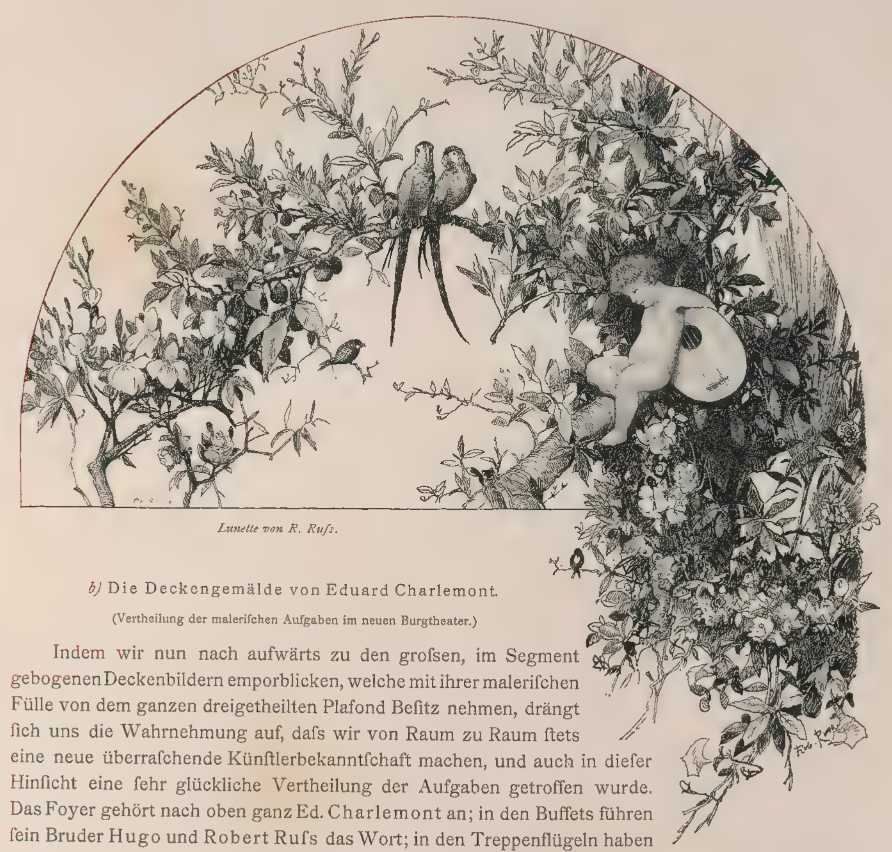
als Sappho von Fr. Matſch). Ältere Porträts von Georg Decker's Hand ſind: Carl Albert Fichtner, Joſeph Wagner (Hamlet) und Amalie Haizinger, dazu tritt Karl v. La Roche (von Ed. Ender) und Ludwig Löwe (Jaromir in Grillparzer's »Ahnfrau«, von unbekannter Hand). Guſtav Gaul ſtellte folgende Bildniſſe bei: Friedrich Beckmann, Adolf v. Sonnenthal (Clavigo), Zerline Gabillon (Beatrice in »Viel Lärm um Nichts«), Louis Gabillon (Talbot), Joſef Lewinsky (Franz Moor). Von J. Fux ſind die Porträts Bernhard Baumeiſter's (Richter von Zalamea) und L. Wilhelm Meixner's (Schreiber Vanſen); Fritz Kraſtel iſt von Felix, Ernſt Hartmann von Ign. Manſch, Helene Hartmann (Franziska in Leſſings »Minna von Barnhelm«), von V. Stauffer gemalt.

In der mittleren Abtheilung des Foyers öffnet ſich eine prachtvoll ſtyliſirte Thür nach dem reichen Salon vor der Hoffeſtloge (vom Hof-Kunſttiſchler Alexander Albert). Die Thürflügel aus Eichenholz zeigen in einer trefflichen Feldertheilung oben und unten ornamentale Grotesken; in den mittleren Hauptfüllungen dagegen ſchlanke, aufſchwebende Victorien, hoch über das Haupt Kränze emporhebend, die mit fein niederfließender Gewandung und gehobenen Flügeln, in der ganzen Bildung graziös-knapp, aus der Holzfläche mit ſchneidigem Relief hervortreten. Über den Thürflügeln ſchwebt zwiſchen leichtem Blätterwerk mit zarten Blüthen darin der umkränzte Namenszug Seiner Majeſtät, und ganz oben bildet das kaiſerliche Hauswappen zwiſchen den Voluten der Giebelverdachung den Abſchluſs, beiderſeits mit den ſtattlichen, weiblichen Gewandfiguren von R. Weyr, die ſich in vornehmer Haltung an das umrahmende Rollwerk des Wappenſchildes lehnen.

Von den an ihrer Unterfläche reich verzierten, radialen Gebälken, welche ſich trennend zwiſchen die weiten Bildflächen der Decke legen, hängen die Kronleuchter aus Goldbronze nieder, um von ihren peripheriſchen Armen ein volles Licht durch den feſtlichen Raum hinab zu entſenden. — Der Luſtre, wie wir ihn überkommen haben, iſt das rechte Kind des Barock's und Rococo's. Jene Zeit, in welcher die Kunſt ganz im Dienſte des Luxus und der prunkenden Repräſentation ſtand, hatte das ſtärkſte Bedürfniſs nach Lichtfülle. Vielarmige Luſtres, Wandleuchter, Girandolen und überall dazu Spiegel — zu möglichſter Vervielfältigung der Raumwirkung und der Reflexe — gehörten ganz unerläſſig zum Begriff des Prächtigen und Brillanten in jener Epoche: und ſo war denn auch insbeſondere die raffinirte Styliſirung jener hängenden und ſchwebenden Beleuchtungskörper eine der Hauptthaten der barocken Decorationskunſt.

Wir ſind noch heutigen Tags über den Kronleuchtertypus von damals nicht hinausgekommen — ja, wir ſehen uns oft genöthigt, ihn neuerdings genau zu ſtudiren. Das Gas hat nicht beſonders ſtyliſirend gewirkt, und den elektrotechniſchen Fortſchritten kommt die Kunſtform nur in einer gewiſſen Diſtanz nach. Die aufgeſteckte Wachskerze, welche vordem für die ganze Compoſition der Luſtres und Wandleuchter ſtylbeſtimmend war, iſt in der Erinnerung noch nicht überwunden, und es iſt vollends die eingeſtandene tiefſte Hilfloſigkeit, wenn dieſelbe — was ſo oft geſchieht — einfach formal copirt wird. Die Kronleuchter im Foyer ſind nun jeder anerkennenden Beachtung werth. Aus dem Akanthus an den ſchön ausgeſchwungenem Armen wachſen geflügelte Putten heraus, welche karyatidenartig je eine Gruppe von Glaskugeln über ihren Köpfen und Händen emporheben. Die reich gefüllte Geſammtform bleibt immerhin klar genug und überſichtlich, ohne jenen verwirrenden Tanz von Curven, wie er bei Prachtluſtres oft vorzukommen pflegt. (Die Putten ſind von R. Weyr, das rein Formale vom Bildhauer Johann Schindler vormodellirt, der neben Joh. Müller und Hutterer überhaupt an allem Ornamentalen des Burgtheaters nach auſsen und innen in hervorragender Weiſe betheiligt war. Ausgeführt wurden die Luſtres in der vielbewährten Bronzewaaren-Fabrik von D. Hollenbach's Neffen Ed. & F. Richter.)

Von den Wandleuchtern, die zwiſchen den Pilaſterpaaren ihre Stelle finden, ſind diejenigen beſonders ſchön, die an den Schmalſeiten nächſt den Buffets angebracht ſind. Eine Künſtlerhand hat auch hier eingegriffen: die Zeichnung iſt von Johann Benk. Ein geflügelter Putto hält eine gegliederte Kette wie ein gelöſtes Collier vor ſich hin, von welchem gleich Perlen in Tropfenform fünf Glashülſen für die Glühlichter niederhängen: ein geradezu reizendes Motiv.



Lunette von R. Rufs.

b) Die Deckengemälde von Eduard Charlemont.

(Vertheilung der malerifchen Aufgaben im neuen Burgtheater.)

Indem wir nun nach aufwärts zu den grofsen, im Segment gebogenen Deckenbildern emporblicken, welche mit ihrer malerifchen Fülle von dem ganzen dreigetheilten Plafond Befitz nehmen, drängt fich uns die Wahrnehmung auf, dafs wir von Raum zu Raum ftets eine neue überrafchende Künftlerbekanntfchaft machen, und auch in diefer Hinficht eine fehr glückliche Vertheilung der Aufgaben getroffen wurde. Das Foyer gehört nach oben ganz Ed. Charlemont an; in den Buffets führen fein Bruder Hugo und Robert Rufs das Wort; in den Treppenflügeln haben uns die jugendlichen Genoffen Fr. Matfch, G. und E. Klimt die Theatergefchichte farbenlebendig erzählt, und einer von den Alten, K. Geiger, hat da Grau in Grau bei Seite mitgeredet; von den Meiftern mittleren Alters begrüfsten wir in den Logenveftibuls K. Karger, und werden uns bald mit der bedeutenden Leiftung wieder eines Ältern, dem gemalten Fries von A. Eifenmenger in der Stiegenrotunde zur Hoffeftloge zu befchäftigen haben; im Theaterfaal — alfo an centraler Stelle — behauptet abermals ein Jüngerer: Alb. Hynais fchliefslich den Platz.

Alterprobtes Können und jugendlich frifches Streben nach neuen Zielen begegnen einander denn hier an einer Stätte: und gerade die Jüngeren thun fich glänzend hervor, in fröhlich wetteifernder Farbenluft. Doch Alles wirkt höchft erfreulich und harmonifch in's Ganze — und diefe durchaus glückliche Arbeitsvertheilung ift zuletzt das Verdienft des leitenden Gefchmacks des Architekten.

Die Herkunft der Schuleinflüffe und die felbftändig eingefchlagene Linie des Schaffens ift bei den genannten Künftlern verfchieden genug, doch hält fie immerhin ein gewiffes localgemeinfames Band zufammen. Karl Geiger (geboren 1824) ging in jüngeren Jahren zwifchen Führich und Kaulbach mitten durch, und feine monochromen Bilder in den Stiegenhäufern ftreifen merklich an Letzteren hin;

August Eifenmenger (geboren 1830) bildete fich in Rahl's Atelier heran, um aber weiterhin eigene Wege zu gehen; Karl Karger (geboren 1848) machte bei Engerth feinen Schulgang durch und fetzte dann in München und auf Reifen feine Studien fort. Adalbert Hynais (geboren 1854) zählt zu den Schülern Feuerbach's, liefs aber auch, nach Paris fich wendend, die dortigen Kunfteinflüffe auf fich wirken. Bei Eduard Charlemont (geboren 1848) ift, wie gelegentlich auch Profeffor v. Lützow betont, der Einflufs Makart's nicht zu verkennen; er zeige fich demfelben entfchieden »ftyl- und ftimmungsverwandt«, um weiter jedoch durch feinen Parifer Aufenthalt völlig in die franzöfifchen Bahnen zu treten. Ob denn nicht jene erften Anregungen mit einer gewiffen Confequenz in diefen Fortgang hinüberführten? Gerade durch Makart wurde die Wiener Malerei gegen die franzöfifche Grenze hingerückt, obgleich fich die ganze deutfche Kunft — geographifch wie hiftorifch — breit dazwifchen zu legen fcheint. Hugo Charlemont (geboren 1850), fpäter erft der Kunft fich zuwendend, ift zuerft von Lichtenfels, dann von feinem Bruder und von Makart ausgebildet worden. Überhaupt ift unfer junges Künftlergefchlecht gar ftark von Makart tangirt: fehr deutlich zeigt fich dies, wie fchon bemerkt wurde, zunächft bei Guftav Klimt. — Das Burgtheater nimmt nun als gemeinfame Kunftherberge all' die vorher bezeichneten Richtungen auf, die fich hier ganz wohl vertragen. Freilich findet zwifchen der Decoration Hafenauer's und den zumeift decorativ veranlagten, malerifchen Talenten ein befonders intimes Einvernehmen ftatt.

* * *

Die grofsen Deckenbilder von Ed. Charlemont wurden in Paris auf Leinwand gemalt und dann hier in die Hohlkehlen über den Deckgefimfen eingefpannt. Es drängt fich wohl auf den erften Blick auf, dafs die Bildflächen für die Bedingungen einer normalen Compofition fich zu weit hinauserftrecken: mit je 18 Meter Länge! Man hätte Nebenfelder abtrennen, diefe mit allegorifchen Figuren in Chiarascuro oder auch nur mit Emblemen oder Ornamenten füllen können, um das Bild felbft in folcher Art richtig zufammenzufaffen und zu begrenzen. So hat nun jedes der Deckenbilder — weil fich der Maler doch helfen mufste — irgend welche Füllungsfiguren am Rand, einen nicht ganz vermittelten Appendix: gleichfam als Streckmittel der Compofition. (In den Photogravuren, die dem Werke beiliegen, find diefe Randmotive weggeblieben, ohne dafs darum der Bildwirkung fonderlich viel abginge.)[1]

Die bedeutfamen Gegenftände der Darftellung find folgende. In der Mitte: Apollo und die Mufen; zu einer Seite die Opferung Iphigeniens für die griechifche Tragödie, zur andern die »mondbeglänzte Zaubernacht« des Shakespeare'fchen Märchenfpieles: der Sommernachtstraum. Alfo wieder der in dem plaftifchem und malerifchen Schmuck des Burgtheaters mehrfach wiederkehrende Gegenfatz des Claffifchen und Romantifchen, inmitten als das Gemeinfame: das fonnige Lichtreich der Dichtung.

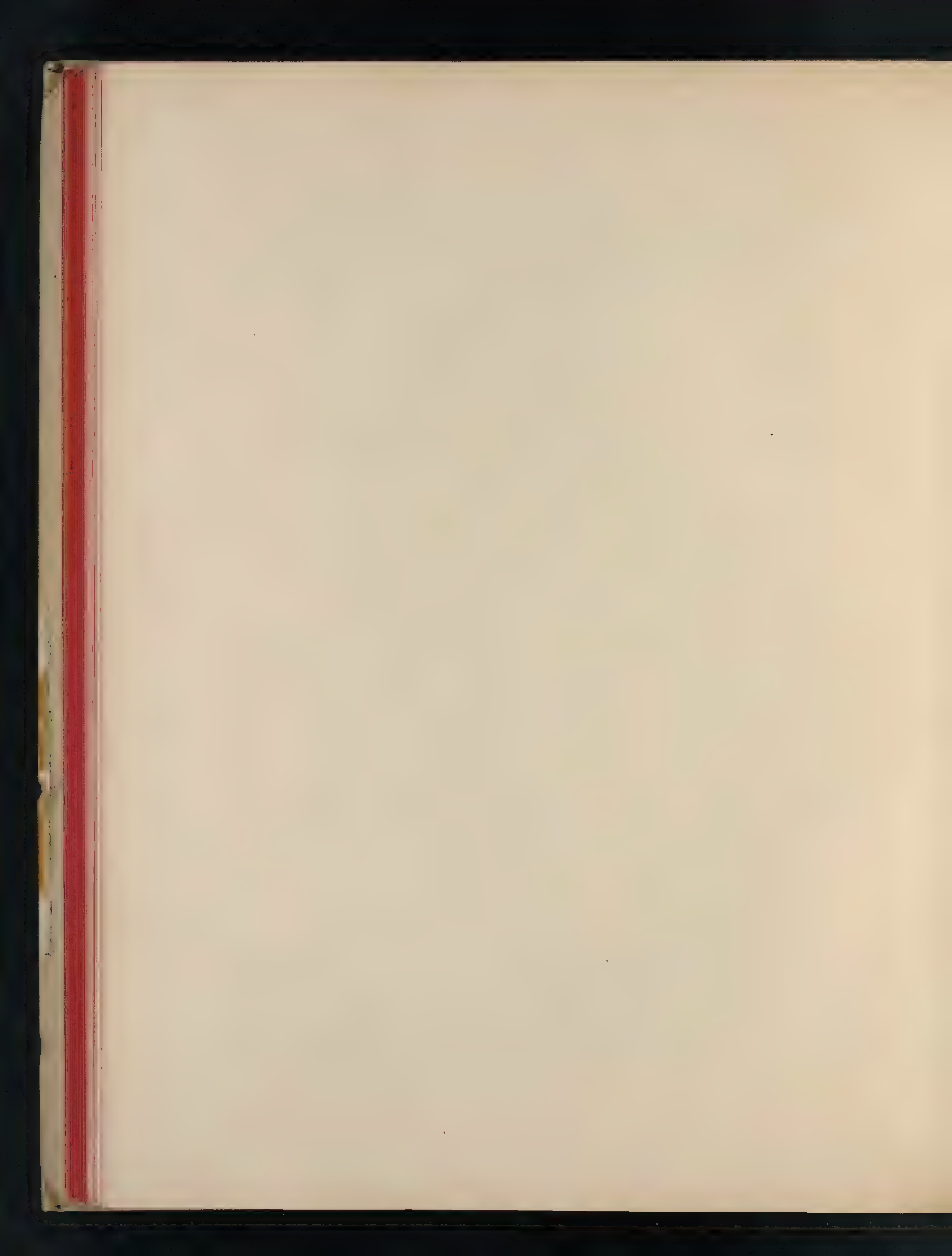
Betrachten wir zunächft das Plafondbild: »Iphigenia in Aulis«. Die Anftalten zur Opferung und die Rettung durch die Göttin find in zwei getrennten Vorgängen dargeftellt, fogar mit Wiederholung der Geftalt Iphigeniens, die einmal todesergeben am Opferaltar niedergefunken ift, und hart daneben der gnädig gefinnten Artemis in devoter Haltung gegenüberfteht. (Ebenfo fchliefst die Tragödie des Euripides mit dem Abgang der Heldin zum Altar, und erft der vielleicht vom jüngeren Euripides hinzugefügte Epilog erzählt die wunderbare Rettung.) Der Vorplatz des Tempels mit der Opferftätte

[1] Der Künftler hat wohl wegen der ungewöhnlichen Länge und zugleich bei der gebogenen Umränderung der Bildflächen das Bedürfnifs gefühlt, fie noch befonders mit einer gemalten Bordüre einzufaffen. Diefe war ganz originell behandelt; aus den uns mitgetheilten Photographien nach den eben fertig gewordenen Gemälden (1886/87), wie diefe am Ort ihrer Entftehung — die vorgeftellte Malerftiege an einer Ecke — vor ihrer Abfendung noch in Paris ftanden, ift dies deutlich erfichtlich. Ed. Charlemont foll nicht die genaue Angabe der Mafse erhalten haben, und fo erfuhr er denn bei der Einfügung feiner Plafondbilder jene fchmerzliche Enttäufchung. Die gemalten Säume verfchwanden völlig in den Einkehlungen über den Gefimfen, nur die prächtigen Agraffen in den Ecken ragen noch zum Theil hervor. Sonft genügt wohl für Deckengemälde lediglich die architektonifche Einrahmung: aber in diefem Ausnahmsfall hätte man den Maler wohl gewähren laffen können, wenn er da nach feiner Weife mit einrahmen helfen wollte.

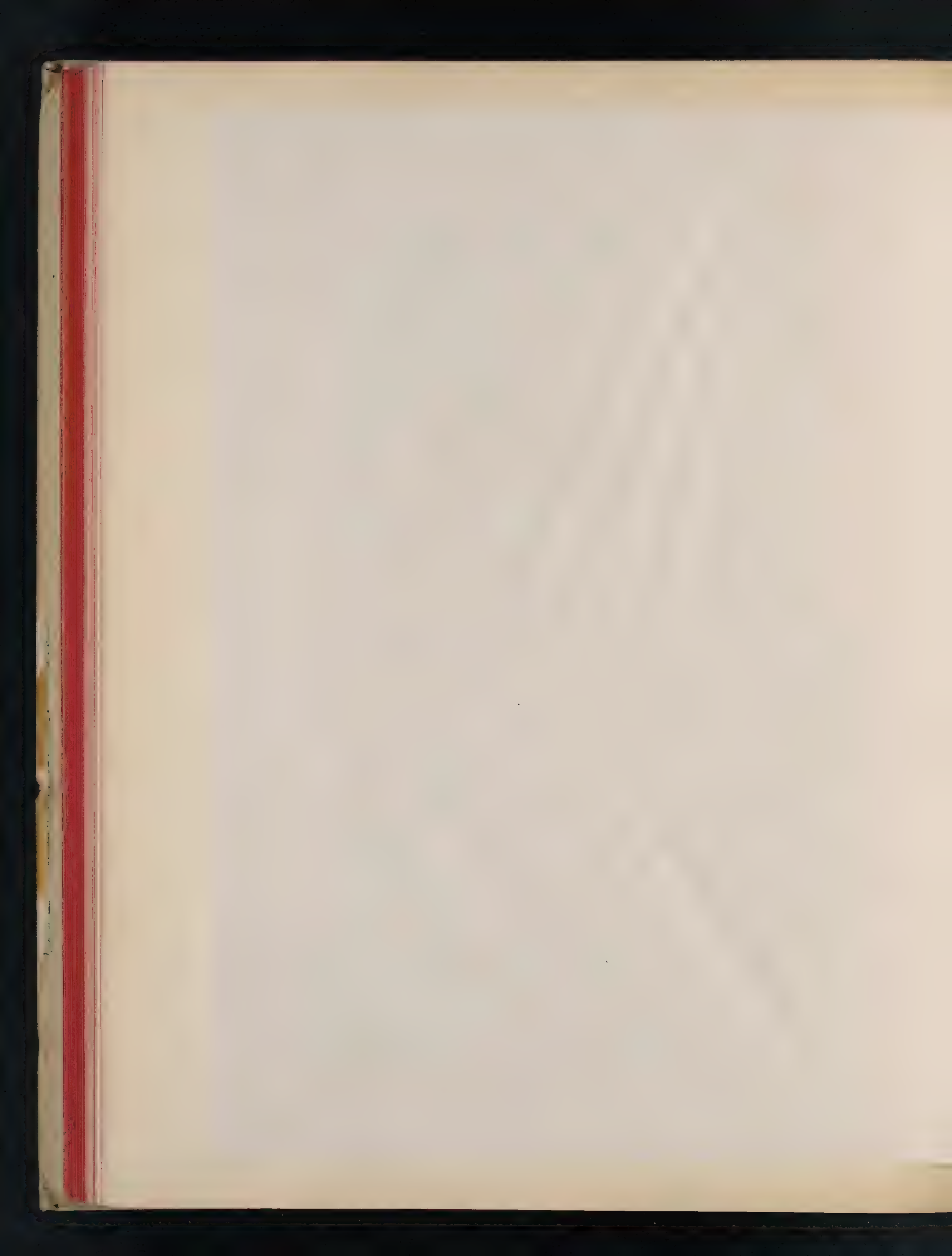




IPHIGENIA IN AULIS

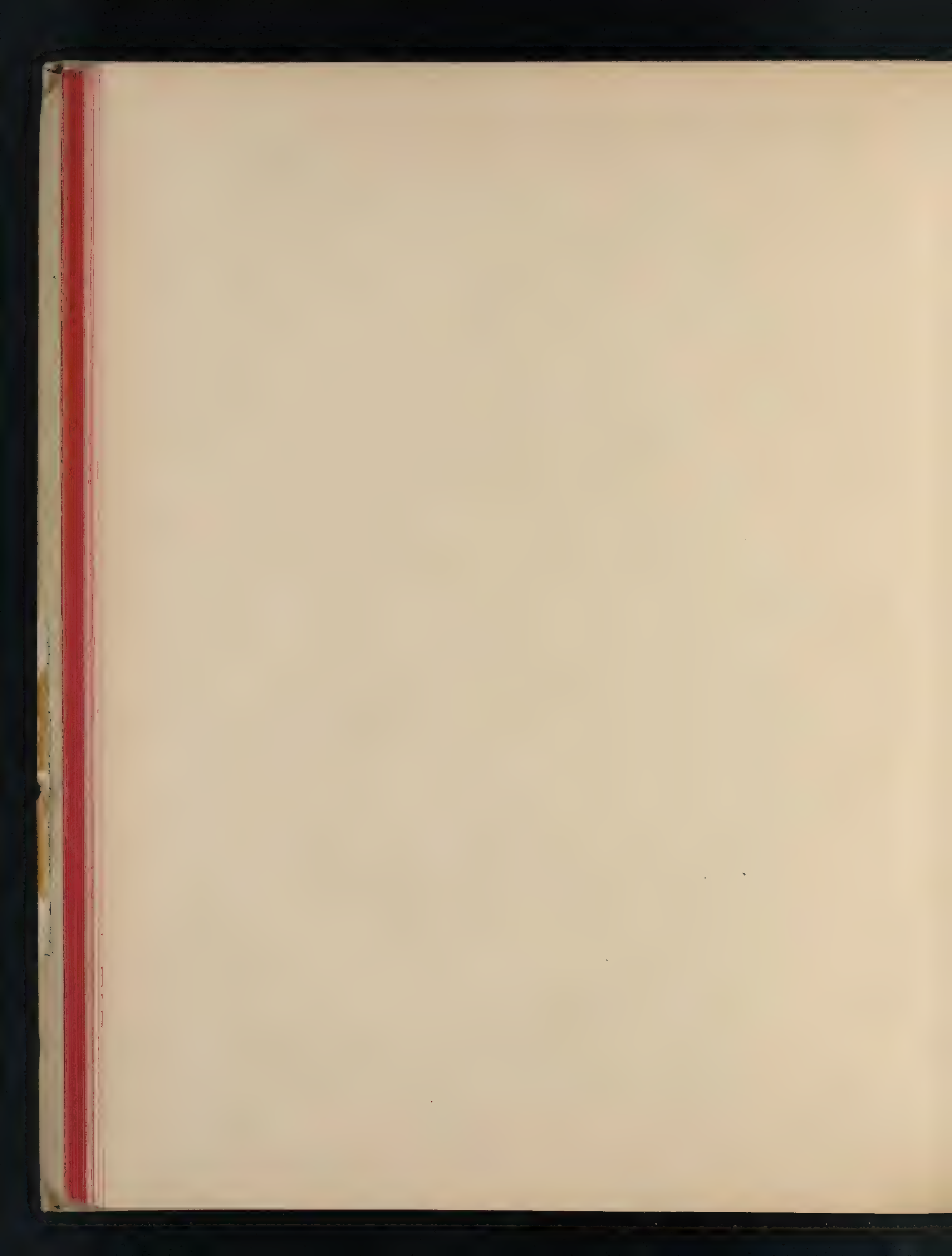




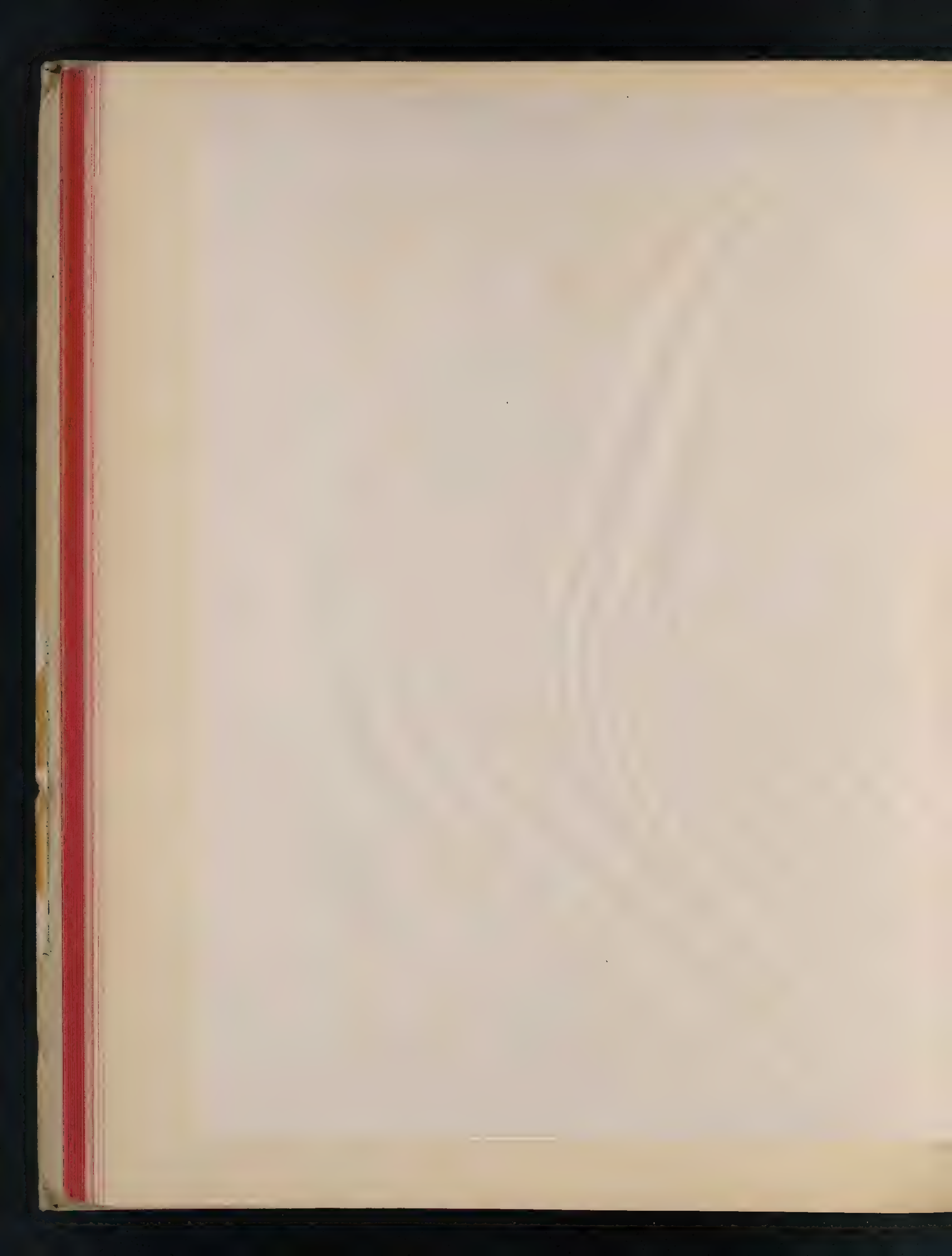




[illegible] DIE MUSEN









SOMMERNACHTSTRAUM



ftöfst hart an die See; zur Seite rechts macht der dorifche Periftil eine fehr gute Couliffenwirkung, nur dafs er in der Perfpective etwas gegen den Rand hin verfällt. Die Achaier ftehen dicht gereiht vor den Tempelfäulen und drängen fich nicht minder auf der unteren Plattform zufammen; Helme blinken, Schwerter werden gezückt, Schilder gehoben, Lanzen ftarren hinan, das Ganze ein waffenprächtiges Bild. Alle ftreben der Meerfahrt und dem Kampfe zu. Vorn fteht Agamemnon, mit hohem Königshelm, fo recht nach dem homerifchen Rüftzeug; er ift feitlich gewendet, hält die linke Ferfe mit den Beinfchienen obenan hochgehoben, in lebhafter Gefte des Armes zu dem erlöfenden, dichtgeballten Gewölke hinaufweifend, das den erfehnten Fahrwind bringt: eine Geftalt voll malerifchen Lebens, in ihrem Pathos echt franzöfifch. Hinter ihm hebt ein Ephebe von kräftigem Gliederbau mit lautem Ausruf ein Schwert mit einem Lorbeerzweig empor. Der gleiche Zug mächtiger Erregung geht durch die ganze Schaar des Kriegervolks, in welchem man einzelne Geftalten der Heeresfürften zu erkennen glaubt. Überall heftige Bewegung, laute Zurufe: der Gefammteindruck ftellt fich höchft theatralifch, etwa wie das raufchende Finale einer grofsen heroifchen Oper. Der langbärtige Priefter am Opferaltar, mit adorirend ausgebreiteten Armen, ift ziemlich conventionell: ein richtiger Bühnenpriefter. Das Weibliche wirkt befcheiden, aber als fympathifcher Klang in diefe rauhe Männeraction herein. Schüchtern und fittig blicken vom Rande her zwei Mädchen mit Palmenzweigen in die Scene hin, andere in der Mitte neigen fich theilnahmsvoll zu der am Altar niedergefunkenen Iphigenia. Nun vollzieht fich das rettende Götterwerk. Artemis mit Bogen und Köcher fchwebt an die dankbar fich neigende Jungfrau, die wieder erftanden ift, heran. Das lichte Gloriengewölk hebt fich magifch wirkfam von den fchweren, dunklen Wetterwolken ab; doch die Geftalten felbft find unbedeutend, nur fo weit gekennzeichnet, als es die Vorführung des Mirakels erfordert. — Am äufserften Rande, hüben und drüben haben zwei andere Götterwefen Platz genommen: nächft dem Tempel Pallas Athene, am aufraufchenden Euripus Pofeidon — letzterer fchon faft aufser Zufammenhang mit der wefentlichen Compofition.

Das Mittelbild eröffnet den Blick in eine Halle mit feftlicher Säulenarchitektur rechts und links; oben fchwebt ein nach beiden Seiten aufgefteckter Vorhang. Mitten herein fenkt fich die apollinifche Glorie nieder im brillanten Lichtgewölke; ein Gewoge von Schimmer. Der Mufaget in centraler Stellung, rings volle Lichtftrahlen entfendend, die Mufen auf Glanzwolken ftehend oder fitzend, das Ganze ein Tableau nach Art einer Feerie. Gegen die Mitte verfchwimmen die Geftalten faft im Licht, erft gegen den Rand hin gewinnen fie wieder ihre volle Körperlichkeit. Die transparenten Wolkeneffecte mit den Lichtfpielen gehen durch alle drei Deckenbilder und dienen gleicherweife der decorativen Wirkung. Hier im Feftfaal des Apollo ift es eben reine Transparenz. Zur feitlichen Füllung thront links vor dem Sockel der Architektur auf feinem Ehrenfitze Homer, über deffen Haupt ein geflügelter Genius den Lorbeerkranz hält; rechts geben fich fchöne nackte Knaben mit Kränzen und Palmenzweigen zu fchaffen. Sehr gefchmackvoll weifs auch fonft Ed. Charlemont mit übereck geworfenen Zweigen, mit Blumengruppen und Blätterwerk, das er zum Theil durch den Bilderrahmen fteckt, fowie mit darüber hinabhängenden Guirlanden die weite Bildfläche fchmückend zu umfaffen. Schon darum hätte man feinen gemalten Rahmen berückfichtigen follen. Ausdruck, Hervorhebung des Perfönlichen hat man in diefem Deckenbilde, fowie in den beiden anderen nicht zu fuchen; bei fo ausgefprochen decorativer Tendenz handelte es fich für das Ganze nur um malerifche, wirkfame Gruppirung, für das Einzelne um gefchmeidige Grazie der Form, wozu allerdings im erften Bilde noch eine gewiffe äufserliche Kraftfchauftellung der Bewegungsmotive kam.

Gehen wir nun an das dritte Bild: den Sommernachtstraum, heran. Es feffelt fofort durch die grofs componirte Landfchaft. Wilde Felsformen, höchft malerifcher Baumfchlag, Abtönung der Ferne gehen in die befte Gefammtftimmung hinein — und darüber breitet fich der feine, zarte Nebelglanz der Mondbeleuchtung. Es ift eine Ideallandfchaft, in welcher gleichfam ein Compromifs zwifchen Süd und Nord getroffen wurde. Dem Text der Dichtung nach ift es ein Wald bei Athen, und doch zugleich ein


Studie von Ed. Charlemont zum „Sommernachtstraum".

halb nordifcher Wald; das aus Albion herübergewanderte Elfenvolk treibt hier feinen heiteren Spuk, zugleich behaupten aber auch die Panisken der antiken Mythe ihr altes locales Recht und treten dreift aus ihren Klüften hervor. Elfen und Feenkinder neben dem Gefinde des alten Pan — das luftig geifterhafte Gefchlecht neben den derben Bocksfüfslern: das gibt einen pikanten Gegenfatz, doch find beide zuletzt in derfelben Naturftimmung einander verwandt. Vater Pan felbft tritt links aus dem Spalt der Steinwand hervor, dem Felfen fteingrau fich enthebend, wie ein belebter Theil desfelben. Den Vordergrund nimmt eine üppige, thaufrifche Waldflora ein, in welcher es den kleinen Fäntchen, die den Hofftaat Titania's bilden, fo recht wohl wird. Sehr anmuthig beherrfcht Oberon, in einem Nimbus von Lichtnebel nächft der Mondesfichel hinfchwebend, von oben herab die Scene. Der Saft der Blume: »Lieb' im Müffiggang«, die er über Titania's Augenlider ausgedrückt hat, that feine Wirkung; die Elfenkönigin fchmiegt fich verliebt an Zettel mit dem Efelskopf, der mit einer gewiffen gravitätifchen Komik, aber nicht etwa ftörend-fratzenhaft, von ihrer Zärtlichkeit Kenntnifs nimmt. Schlank und leicht, wie eine Venus des Luftreichs, fchwebt fie neben dem Rüpel auf dem blumigen Grund; von dem gebaufchten, hinter dem Haupt emporgehobenen Schleier hebt fich, wie von einer Gloriole, das liebliche Profil ab; die gegen Zettel gewendete, kofende Attitude ift nicht ohne Koketterie. Die kleinen Elfen wiffen um den Schabernak, welcher der Königin gefpielt wird, und kichern unten in ihrem Bumenneft; ein Elfenkind ift ganz darein eingebettet und guckt luftig aufwärts; ein zweites fchwebt leichtbefchwingt an den fremden Gaft mit dem »fchönen Ohrenpaar« heran; nebenan rechts auf einem bemosten Felsftück liegt bäuchlings ein kecker Elfenfchalk, mit den Beinen nach rückwärts fchlenkernd, eine Doppelpfeife zum Munde führend, um aus ihr foppende Lockrufe durch den Wald zu entfenden. »Senffamen« oder »Bohnenblüthe«, ein gar nettes Bürfchchen, fteht dienftfertig vor Titania's Liebften, feine Befehle erwartend. Puck oder Droll, den klugen Wildfang, der die Gaukelei der Abenteuer in diefer Nacht beforgt, möchten wir in dem erwachfenen Elfen vermuthen, welcher abfeits zur Linken, ganz incognito, in dem Gebüfch zu birfchen fcheint. Vor ihm trabt Squenz, der mit der Laterne in der Hand von der Theaterprobe her nach dem vermifsten Pyramus fich umfieht und entfetzt ausruft: »Gott behüte dich, Zettel! du bift transferirt!« Auf der anderen Seite des Bildes fpielt fich die Comödie der tollen Wechfeljagd zwifchen den beiden Paaren Demetrius und Helena, Lyfander und Hermia ab, die auf die Rechnung von Droll's Fehlgriff kommt, welchen jedoch der Schalk keineswegs bedauert. »Geh'n die Sachen kraus und bunt, freu' ich mich aus Herzensgrund.« Helena wird eben von jenen zwei Freiern umworben, indefs Hermia verlaffen bei Seite fteht. Traumhaft ift durchaus die Haltung des feffelnden Bildes, und fo foll es auch fein. Der ganze Waldeszauber des Stückes im zweiten und dritten Act ift vorzüglich erfafst, die malerifche Poefie desfelben, wenn wir fo fagen dürfen, ift zum wirklichen Gemälde geworden.


Studie von Ed. Charlemont zum „Sommernachtstraum".

c) Die Buffets des erften Ranges.

Die beiden Buffets in den Durchgängen zum Foyer find reizende Octogone, die den unteren Achteckftiegen entfprechen. (Das wohlftylisirte Meublement nach den Entwürfen aus dem Atelier Hafenauers ausgeführt vom Hoftifchler H. Dübell.) In jedem Buffet befinden fich ringsum fechs Lunetten

von Robert Rufs; wohl vom Originellften, das im neuen Burgtheater gemalt worden ift. Der Architekt wollte diefe hochgeftellten Schildbogen etwa als Durchblicke nach einem Park, mit den Endigungen von Baumwipfeln in den blauen Himmel hinan aufgefafst wiffen. Der Maler, anfangs zu diefem Wunfch in keinem ganz klaren Verhältnifs, fann jedoch der Aufgabe weiter nach, und fand dann mit einem Male die überrafchend glückliche Löfung. Der Landfchafter wurde zum Märchendichter, und hob in das Luftreich eine phantaftifche Flora empor, zugleich als Einrahmung für ein Gaukelfpiel anmuthiger Geftalten. Profeffor Carl von Lützow (»Die Kunft in Wien unter Kaifer Franz Jofef I.« Seite 21) äufsert fich darüber wie folgt: »In diefen zierlichen Lunettenbildern fehen wir den Meifter des landfchaftlichen Stimmungs- und Charakterbildes einen ganz neuen Weg einfchlagen, der ihn hoffentlich noch zu manchen ähnlichen Decorationen führen wird. Es find Lianenranken, Blumenguirlanden, Ziergräfer, feine Geäfte, von Genien und bunten Vögeln belebt, vom blauen Grunde fich abhebend; ein Ganzes von duftigfter Klarheit und märchenhaftem Reiz.«

Wollen wir nur rafchen Blicks das köftliche Detail durchmuftern. Da fitzen einmal drei mufikalifche Putten unter dem leichten Gezweige beifammen; einer taktirt ganz ernftlich aus einem Notenblatte heraus, der andere zupft die Saiten einer Mandoline, der dritte fpielt Flöte. — Ein andermal fchaukeln fich folche geflügelte Kinder in einem Blumengehänge, zwifchen feinen Äften, inmitten von exotifchen Vögeln mit farbigem Gefieder. — In einer der fchönften Lunetten fitzt ein Knabe diefer Sippe mit der Mandoline am Rücken auf einem kraftigen Aft, um den ein ganzer Frühling feine Blüthenfülle wirft; zwei Cacadu's fitzen nebenan auf einem Zweig. — Dann ftreicht wieder ein Kranich mit einer entrafften Mandoline durch die Luft hin; die Putten begleiten nachjagend feinen räuberifchen Flug. — Hier erhebt fich eine Gruppe auffliegender Kraniche aus einem Gehege zackig geblätterter Pflanzen. — Da fteht weiter auf einem Bein ein höchft ernfthafter Storch neben einem Reiher; ein luftiges Bübchen mit der Mandoline im Arm lauert bei Seite in dichterem Bufchwerk. — In einer Lunette des jenfeitigen Buffets fetzt es geradezu ein Verfteckensfpiel der kleinen Flügelkinder ab, die fich zwifchen Zweigen und deckenden Blättern eine Kurzweil bereiten; in dem nächften Bogenfchild geben die Kraniche mit ausgebreiteten Schwingen zufammt den Guirlanden und bunten Papageien einen effectvoll zerlegten Farbenaccord von Weifs und Grau durch alle Stufen bis zum vollften Roth hinauf. — Weiter hockt auf einem Zweig sogar ein Affe; diefer kecke Schalk der Thierwelt traut fich eben überall hin. auch in diefes luftige Kinder- und Vogelreich.

Über diefen gemalten Phantafieftücken fpannt fich die Decke der Buffets hin. Inmitten des Fächers der Bildfelder (abwechfelnd fchmal und breit) nimmt eine Art Zeltdecoration die mittlere Stelle ein, und die Zipfel derfelben, in welche theatralifche Embleme und Inftrumente eingeknüpft find, laufen ringsherum aus zwifchen den Rahmen der radial geftellten Deckenbilder. Diefe follen nach dem Programm auf »die Gaben und Früchte der Erde« hindeuten: eine richtige Buffet-Allegorie. Schwebende, fchlanke Genien mit Schmetterlingsflügeln in den Schmalfeldern, fitzende Frauengeftalten, von Kindern und Beiwerk umgeben, in den Breitfeldern — dies ift das Schema der Anordnung, welches Hugo Charlemont mit viel coloriftifchem Sinn gefällig zu beleben verftand.

Einmal ein Putto mit Blumen, das andermal mit Trauben, hierauf ein im Motiv befonders anziehender, mit einer Jagdbeute über dem Arm leicht dahin schwebend; dann wieder ein Flötenbläfer, mit einem Notenblatt auf dem Schoos u. f. f. Unter den Frauengeftalten bemerken wir eine ruhende Jägerin mit dem Bogen, nebenan ein gefchoffener Fafan, vor ihr zwei Kinderchen; dann eine Frau umgeben von reich gruppirten Früchten, vor ihr ein Knäblein mit Libellenflügeln. Ferner im zweiten Buffet: ein Mädchen in leichter Gewandung, mitten zwifchen Blumen, dem ein geflügeltes Kind ein Sträufschen reicht; endlich eine Frau mit einer Trinkfchale, wieder mit Kindern. — Eine farbenfröhliche Haltung, eine heitere Eleganz geht beiderfeits durch den Kreis diefer Deckenbildchen hin, die den Eindruck von Malereien zwifchen den Stäben eines aufgefchlagenen Prachtfächers machen.

d) Das Foyer des Obergefchofses.

In diefem oberen Foyer wiederholt fich wieder die fchlichtere Anordnung der Parterre-Vorhalle, obgleich die letztere in ihrem der früheren Renaiffance fich nähernden Tenor mehr Stylcharakter zeigt. Die gedoppelten Pilafter mit nur einfachen Eierftab-Gefimfen ftatt voller Capitälsbildung, welche die gefchwungenen Wandungen nach innen und aufsen abtheilen, entfprechen der analogen Formengebung im Parterre; hier oben ift aber diefe Reduction überdies durch die niedrigen Verhältniffe des Halbgefchofses motivirt. Den Thüren und den mit Ornamentfäumen eingefafsten Wandflächen der Innenfeite ftehen die Fenfteröffnungen gegenüber, vor denen die für den Haupteindruck des Gebäudes fo bezeich-

nenden Dichterbüften aufgeftellt find. Der durchgehende Fries ift mit den üblichen Feftongehängen zwifchen Putten decorirt; die flachgehaltene Decke, in radiale, durch die Fenfteraxen bedingte Felder abgetheilt, zeigt gefällige ornamentale Füllungen auf. Nach der feftlichen Farbenfülle des unteren Foyers wirkt die einfache, helle Haltung diefes oberen Bogenganges beruhigend für das Auge. Detoma hat hier in »Bianco greco« ftuckirt, und damit einen ähnlichen Eindruck erzielt, wie Stephan Fritz mit der analogen Behandlung der unteren Vorhalle, in welcher der Charakter des lichten Karft- und Untersberger Marmors (mit eingelegten, gelblichen Streifen) trefflich wiedergegeben erfcheint.

Die Luftres, nach demfelben Syftem wie im Foyer des erften Ranges vertheilt, zeigen gegenüber der reicheren Prachtbildung unten eine, merkliche Mäfsigung im Licht- und Formenaufwand, machen aber in ihrem leichtgefälligen Bau eine durchaus glückliche Wirkung.

Ein Hauptreiz diefer befcheideneren Foyer-Gallerie, ja ein reicher Erfatz für den abgängigen inneren Prunk find die Ausblicke, die fich von Fenfter zu Fenfter auf die grofsen Monumentalbauten der Nachbarfchaft, den Rathhauspark, die Ringftrafse mit den langen Zeilen ihrer Gasflammen darbieten. Über die gemalten Profpecte hinaus, welche die hochentwickelte Decorationskunft der Bühne in fteter Bereitfchaft hat, kann fich das Publicum — etwa bei günftigem Zutritt der Mondbeleuchtung — hier in den Zwifchenacten an einem Originalprofpecte erfreuen: einer der fchönften Veduten des modernen Wien.

* * *

Wir haben denn die vorbereitenden und begleitenden Räume durchfchritten, durch deren Anordnung das moderne Prachtbedürfnifs den Gefammtbegriff des Theaterbaues fo fehr erweitert hat. Die architektonifche Umkleidung des eigentlichen Kernbaues — als deffen wefentliche Theile doch der Raum, in welchem zugefchaut, und jener, in welchem gefpielt wird (alfo Saal und Bühne) zu gelten haben — legte fich feitdem faft in überwuchernder Fülle um jenen Kern. Auf diefe luxuriöfe Entwicklung der Nebenräume, die dem Effect nach zu Haupträumen wurden, ging denn Hafenauer aus eigenfter, innerer Neigung ein. Eine folche weite Faffung der Bau-Aufgabe erforderte felbftverftändlich die regfte Mitwirkung eines bewährten Stabes von wohlgefchulten Architekten. Die Bauräthe Bruno Gruber und Otto Hofer, dann Architekt Edgar Kováts waren von Anbeginn treue Ateliergenoffen des Freiherrn von Hafenauer; mit der Bauleitung waren Johann Huber, weiterhin Victor von Weymann betraut, die eigentlich baumeifterliche Thätigkeit fiel dem Hofbaumeifter Johann Schieder zu (mit Ludwig Schoderböck als Bauführer), und der technifch-adminiftrative Arbeitsantheil ftand unter der Obforge des Stadtbaumeifters A. Madele. Es war hier der Ort, jener vielverdienten Mitarbeiterfchaft in gebührenden Ehren zu gedenken.









Unterfahrt für Ihre Majeſtäten. (Im rechten Flügel.)

Die Räume für den Allerhöchsten Hof.

A. Die Unterfahrten zu den Treppen-Aufgängen für Ihre kaiſerlichen Majeſtäten und die Herren Erzherzoge.

NUN gelangen wir zu einer Übergangspartie der Geſammtanlage, welche ſofort aus dem Vorderbau in das Innere des Mittelbaues eingreift. Die beiden Unterfahrten für den kaiſerlichen Hof gehören ſelbſtverſtändlich noch dem erſteren an. Dieſelben durchſetzen die inneren Riſalite der Flügel; die Unterfahrt auf der Volksgartenſeite iſt für die Majeſtäten, jene nächſt der Teinfaltſtraſse für die Herren Erzherzoge beſtimmt.

Es ſind nicht eben architektoniſch bedeutende Räume: zunächſt machen ſie ſich nur durch Materialpracht bemerkbar. Die kräftigen Formen der Thürverdachungen, die wohlbeleibten Säulen (römiſch-doriſch mit Eierſtabcapitälen), die ſich unter verkröpften Gebälkſtücken paarweiſe vorſtellen, wollen nicht recht zu der flachgehaltenen Decke mit ihrer conventionellen Felderfüllung ſtimmen. Die mittleren Hauptthüren an den Langſeiten ſind durch eine feſtliche Tabernakel-Architektur ausgezeichnet; über den Eckgebälken, die von zwei ioniſchen Säulen getragen werden, ſpannt ſich ein Giebelflachbogen mit vollen Untergliederungen hin — ein ſchweres, römiſches Spätrenaiſſancemotiv, welches Haſenauer gern in Anwendung brachte. Innerhalb dieſes Flachbogens findet das kaiſerliche Hauswappen zwiſchen

gefchmackvoll angeordneten Feftons feinen Platz, obenauf lagern fich zwei weibliche Geftalten, welche die Krone über dem Wappen halten. Diefe, fowie die decorativen Kindergeftalten mit Akanthus-Extremitäten auf den geraden Auffätzen der Seitenthüren find von R. Weyr, dem wir hier abermals begegnen. Es ift bemerkenswerth, wie der Künftler das mehrfach angewandte Motiv der wappen- oder kronenhaltenden Figurenpaare — aufserhalb am Bau, im Foyer, und fo wieder hier — nach veränderten Bedingungen zu modificiren, und in den beiden letzteren Fällen der Haltung des Raumes und deffen fonftiger Ausftattung anzupaffen verftand.

Die Candelaber zwifchen den Säulen (von Dziedzinsky und Hanufch, wie hier noch nachzutragen ift) gleichen völlig jenen in den Stiegenhäufern der Flügel: nur find fie nicht wie dort vergoldet. In dem ruhigeren Bronzeton treten die fchönen Details fchärfer hervor: namentlich die köftlichen Kinderquartette an den Ecken des Sockels in ihrer putzigen, munteren Beweglichkeit. (Einmal fpielen die Bübchen Geige, Mandoline, Doppelflöte und Cither — das anderemal geben fie fich mit Querpfeife, Caftagnetten, Triangel und Tambourin zu fchaffen.) Sonft gelangen hier wohl diefe fchönen Beleuchtungskörper auf ihren Marmorpoftamenten, die hart zwifchen die Plinthen der Säulenbafen eingefchoben find, in folcher Einzwängung weniger zur angemeffenen Wirkung.

In dem koftbaren Marmor-Material, welches für die Säulenfchäfte verwendet wurde, weifen die beiden Unterfahrthallen eine wahrhaft kaiferliche Pracht auf. Der dunkelbraune, weifs gefleckte Marmor der Säulen in der Unterfahrt für Seine Majeftät ift die fogenannte Brèche orientale, ein höchft vornehmes Material aus den Brüchen von Baixas in den Pyrenäen; die Säulen dagegen nächft der Eingangsthür zum Veftibul beftehen aus grünem, mit weifsen Kalkfpath-Adern durchzogenem Serpentin, einem unter der Benennung »Polcevera« bekannten, fehr fchönen Geftein, das bei Pietra Lavazzara unweit Genua gewonnen wird.

In der Unterfahrt für die Herren Erzherzoge, am jenfeitigen Flügel ift für die Säulenftellung der beiden Langfeiten eine gleichfalls reizvolle Species des oberen Jurakalkes verwendet: der rofenrothe, von wolkigen Flecken in Hochgelb, Weifs und Grau durchzogene Marmor von Mori in Südtirol. Die Säulen an den Seiten der Veftibulpforte beftehen abermals aus einem ferpentinartigen Geftein: einem Ophicalcit von Matrei am Brenner, in grünen und gelben Partien wechfelnd, mit hindurchlaufenden weifsen Adern von Kalkfpath.

Gegenüber dem Zugang zu den Veftibuls und Prachttreppen wiederholt fich die gleiche Anordnung, nur haben hier alle drei Thüren gerade Abfchlüffe, und über denfelben durchgängig die früher erwähnten Kinderfiguren von Weyr, die über den Monogrammen des Kaifers und der Kaiferin eine kleine Krone emporhalten. Am linken Flügel befindet fich hier der Eintritt zu dem Amtslocal der Haus-Infpection, am rechten zu den Caffen-Bureaux. Die Thüren diefer Seite zeigen fchöne Bronzegitter mit fchuppenartigen Muftern, wie wir folche auch im Opernhaus vorfinden.

B. Die Veftibuls und die Treppen zu den kaiferlichen und den erzherzoglichen Profceniumslogen.

Die beiden Veftibuls, welche den Aufftieg zu den prachtvollen Stiegenhäufern für den Allerhöchften Hof vermitteln, find architektonifch wieder von untergeordneter Bedeutung, zudem gedrückt in dem räumlichen Verhältnifs wie in den zu kurzen Säulenmafsen; dagegen präfentiren fie fich umfo reicher im Prunk der Säulenfchäfte und der Wand-Incruftation.

Das Veftibul auf der kaiferlichen Seite zieren vierzehn Säulen aus der hochedlen Marmorart »Rouge violette« von Belvoie in den Pyrenäen; die Wandftücke dazwifchen weifen gelblichen Stuckmarmor auf. In den Intercolumnien ftehen vier Marmorbüften in hermenartiger Aufftellung, von der Meifterhand Tilgner's: Franz von Holbein (Director des Burgtheaters von 1841 bis zu Laube's Eintritt), dann Grillparzer, Bauernfeld, Hebbel. Der Anfpruch Holbein's auf diefe Ehrung im plaftifchen Bildnifs

ließe fich bezweifeln; die Büften Grillparzer's und Hebbel's, da fie auch monumental nach außen ftehen, find hier Duplicate; nur Bauernfeld findet an diefer Stelle einen Erfatz dafür, daß feine Büfte am Außenbau fehlt.[1] — Im Veftibul für die Herren Erzherzoge ftehen weiter keine Büften, zu denen es auch kaum einen Anlaß gegeben hätte; nachträglich wäre wohl für die architektonifchen Schöpfer des Theaters: Semper und Hafenauer, hier etwa der angemeffene Ehrenplatz auszufinden.

Im Übrigen ift die Ausftattung dafelbft nicht minder reich. Die Säulenfchäfte find aus Campan melangé, einer effectvollen Steinart aus Espiadet im Departement Hautes Pyrenées herausgearbeitet. »Zum Theile rofenroth, zum Theile lichtgrün, erfcheint diefes Geftein von dunkelgrünen Adern durchflochten, wobei fich aber dunkel rothbraune Partien — Flecken und Bänder — einfchalten, die dem Ganzen ein eigenthümlich feuriges und blendendes Anfehen verleihen« (F. Karrer). Die Bekleidung der Wände mit röthlichen Stuckmarmorplatten, von W. Buchta beforgt, gibt den entfprechenden farbigen Wiederklang zu dem echten Material der Säulen.

Der hier und auch in den anderen Innenräumen zur Schau geftellte Marmorluxus erinnert nach der weltlichen Seite hin an den Aufwand koftbarer Steinarten in dem Zeitalter der Cäfaren, wie nicht minder an den geiftlichen Marmorprunk, der von den Päpften der Spätrenaiffance in fo umfaffendem Maße gepflegt wurde. Die Theaterarchitektur der modernften Wendung, namentlich wenn fie fich durch Schimmer und Glanz als hoffähig erweifen will, ift bei dem Vorbild antik-heidnifcher, wie kirchlich-papiftifcher Pracht mit gleichem Erfolg in die Schule gegangen.

* * *

Die an fich fchon räumlich-fchönen Stiegenhäufer, welche zu den Parterrelogen und jenem im erften Rang für den Kaifer und die Erzherzoge hinanführen, zeigen vorwiegend Flächen- und Ornamentwirkung von jener bei allem Reichthum doch discreten Pracht, die in der zarten Gliederung und Profilirung wieder auf die frühere Renaiffance zurückgreift. Diefelben befinden fich in jenen vorgefchobenen Ecken rückwärts der Flügel, wo nach außen die Tilgner'fchen Figuren des Don Juan und Hanswurft ftehen. Die Anordnung ift beiderfeits gleich; von der Höhe des Parterres hebt fich der obere Stiegenaufbau in fachter Steigung mit zwei Podeften und in zwei Wendungen von je 12 Stufen hinan. Ein ausnehmend diftinguirter Schmuckeffect tritt hier dem Befchauer fofort entgegen. Ausladungen find durchwegs vermieden; reichfte Wandincruftation mit gefchmackvollen ornamentalen Randmotiven, abgetheilt durch wenig vortretende, cannelirte Pilafter — dies gibt in folcher Vereinigung einen Accord harmonifch geftimmter, vornehmfter Wirkung.

Es dürfte fchwer halten, die in diefen Räumen angebrachten Kunftmarmors auf die Imitation ganz beftimmter Naturvorbilder zurückzuführen. In dem Stiegenhaus auf der kaiferlichen Seite zeigen die Sockel unter den Pilaftern und ebenfo die umrahmten Panneaux der Wände ein edles Braun mit weißen Adern; die Pilafter mit ihrem weißgeflecktem Grau heben fich coloriftifch fehr gut ab. In dem gegenüberliegenden Stiegenhaus find jene Sockel in Grau mit weißen Flecken marmorirt: die Pilafter dagegen weißlich mit violettem Geäder. In den Panneaux geht ein röthlicher Ton mit tiefem Grau zufammen; breite weiße Adern ftreichen querüber. Der Fries obenan weift ein durchlaufendes, zart gezeichnetes Ranken- und Blätter-Ornament auf, hell aufgefetzt auf dunklerem Grund. In den Schildbogen darüber ftehen Auffätze mit den Initialen der Namen des Kaiferpaares zwifchen Kindergeftalten. Überhöhte Tonnengewölbe, in welche durch Blätterftäbe eingefaßte Stichkappen einfchneiden, fpannen fich über

[1] Wie wir dem »Literarifchen Bilderbuch« von Dingelftedt (Berlin 1878) entnehmen, waren die fchon damals von Tilgner fertig geftellten Büften von Grillparzer, Halm, Bauernfeld und Hebbel beftimmt, das Foyer des neuen Burgtheaters zu fchmücken. »Das Vierkleeblatt diefer Dichter, und die Porträtgallerie der namhafteften darftellenden Künftler des Burgtheaters fowohl aus der Vergangenheit wie aus der Gegenwart, verfpricht dem im Entftehen begriffenen Mufentempel einen Schatz feltener Art, dergleichen außer im Théâtre français kaum irgendwo zu finden fein dürfte.« Später wurde die Büften-Frage in mehr monumentalem Sinn durch die Aufftellung nach außenhin erledigt, und die fchon früher gefchaffenen Marmorbildniffe fanden dann hier ihren Platz.

die beiden Stiegenhäuser; dieselben enthalten wieder die zartesten Ornamentfüllungen, mit einem von zierlichen Consolen eingefafsten, viereckigen Mittelfelde, von welchem beiderseits die schönen Kronleuchter niederhängen. Ein reiner Cinquecento-Nachklang zieht durch diese gewölbten Decken hin. (Die Stuckmarmors der Wände stammen in der Kaiserstiege von Stephan Fritz, in der erzherzoglichen Stiege von W. Buchta; von ersterem rührt aufserdem die vortreffliche Plafond-Arbeit in Gypsstuck her.)

Der aufsergewöhnliche Glanz dieser Stiegenräume wird dadurch noch wesentlich erhöht, dafs sich die Wandflächen gegenüber den Fenstern zu grofsen, im Bogen abschliefsenden Spiegeln öffnen, welche die an sich brillante Raumes- und Schmuck-Wirkung durch den Reflex in blendender Weise steigern. Dieselben haben (ebenso wie die Bogenfenster) nach innen eine zierliche Einfassung von gewundenen Rundstäben und beblätterten Kehlleistchen, nach aufsen von breiten Ornamentstreifen, die durch Scheiben mit Rosetten rhythmisch abgetheilt sind.

Die Thüren, welche sich in der Höhe der Parterrelogen und jener des ersten Ranges befinden, erhielten nach aufwärts jene halbrunden Abschlüfse, uns wohlbekannt als charakteristisches Stylmerkmal der venezianischen Renaissance aus der Epoche der Lombardi; oben mit dem feingebildeten Blätterfächer, seitlich mit den angelehnten Rosetten und dem halbirten Blättermotiv dahinter. Den Bogenschild selbst füllt eine Muschel aus, in deren Mitte auf einem Polster die Krone ruht.

Die originell concipirte Stiegenbalustrade ist aus dem blafsgelben und weifsen Onyxmarmor von Siout in Ägypten hergestellt (einem von kalkhältigen, warmen Quellen abgesetzten, quaträren Kalksinter). Ursprünglich wurde dieses schöne Material für die innere Ausstattung der Votivkirche von dem Vicekönig von Ägypten unserem Kaiser zum Geschenke gemacht; die Kirche hat da einen guten Rest für das Theater aufgespart, der nun glücklich zur Verwendung kam. Die Brüstung bildet hier eine Art von Mafswerk; Kreisformen, durchkreuzt von Halbbogen, beide Motive in der Mitte durch abwechselnd gröfsere und kleinere Rosetten zusammengehalten. Es gibt dies ein schönes Gegenspiel von Linien, da die inmitten zusammentreffenden Bogen sich scheinbar zu concaven Rauten umbilden, welche mit den Kreisen sich wirksam verschränken.

C. Der Kaisergang und die Stiege zur Hoffestloge.

Beim Eintritt in den sogenannten Kaisergang fällt uns Eines sofort auf. Unter gewöhnlichen Verhältnissen würden wir einem solchen tiefgelegten Corridor keine architektonische Durchbildung zumuthen; wir möchten ohne weiteres annehmen, dies sei nur etwa ein Depôtraum oder dergleichen, der sonst nicht aufgesucht oder begangen wird. Statt dessen sind wir nicht wenig überrascht, unter dem emporgehobenen Halbkreis des Logenhauses einen höchst repräsentativen Raum anzutreffen, freilich von versteckter, beinahe geheim gehaltener Pracht. Die Alten würden einen solchen Gang einen »Kryptoporticus« genannt haben. Schon der Zutritt ist ganz eigenartig. Aus den in's Innere des Mittelbaues führenden Vestibuls nächst den Unterfahrten für den Kaiser und die Erzherzoge gelangt man beiderseits durch einen mit Stuckmarmor schön umkleideten Vorraum über vier Stufen an die Enden der Curve des Ganges. Das Entrée ist ein ganz kleines, zierlich ornamentirtes Vestibul; zwei Marmorvasen, von Goldbronzereifen umspannt, mit Widderköpfen statt der Handhaben, obenauf mit den lichtspendenden Glaskugeln stehen an den Wänden einander gegenüber. So treten oder schlüpfen wir beinahe — ziemlich beengt — in diese fremdartige Theaterkrypta hinein. Die Architektonik des Kaisergangs nähert sich dem Empirestyl, der bereits am Eingang in der Formengebung der Vasen sich ankündigt. Paarweise gestellte Pilaster mit leicht geblätterten Capitälen theilen die Wände mit deren verschieden gruppirten Schmal- und Breitfeldern ab; ein vergoldeter Rankenfries zieht sich darüber hin, und die Decke löst sich in eine Reihe schalenartiger, goldgeränderter Rundungen auf, die mit querdurchgespannten, vergoldeten Guirlanden und den kaiserlichen Initialien dazwischen geziert sind. Die lichtgelbe Stuckirung der Wände

einigt ſich vortrefflich mit jenem Schimmer der Ornamente, und leitet ſo zu dem Centraleffect in der mittleren Niſche hin, wo Joh. Benk's weiſsmarmorne Clytie — auf einen Würfel von Onyxmarmor geſtellt, mit ſchön verzierten Sandalen, niederhängendem Goldſchurz und reichem Ziergürtel unter dem Buſen — ihr Geranke von elektriſch leuchtenden Sonnenblumen in anmuthigſter Geberde über das ſchöne Haupt hält. Oft genug ſind Lichtträger oder Beleuchtungskörper künſtleriſch-figural in wirkſamer Weiſe durchgebildet worden, und das neue Burgtheater ſelbſt weiſt intereſſante Beiſpiele hieſür auf: in dieſer mit Recht geprieſenen Figur liegt aber auſser dem plaſtiſchen Reiz noch poetiſche Stimmung. Sie ſonnt ſich gleichſam in der Verklärung des Lichtes, welches über ihrem Haupte aus goldigen Blumenſternen niederquillt.

Um die Umſchau in dieſem Raume zu vollenden, haben wir noch die groſsen Gitter aus vergoldetem Guſseiſen an den beiden Schmalſeiten zu beachten. Sie dienen zum Durchlaſs der erwärmten Luft und haben daher einen utilitariſchen Zweck; zugleich bilden ſie aber auch — künſtleriſch betrachtet — den beſten ſeitlichen Abſchluſs für dieſen Corridor. Es war nicht leicht, eine ſo groſse durchbrochene Fläche in einheitlich wirkender Compoſition zu bewältigen, was aber in dieſem Falle vorzüglich gelang. Inmitten ſteht der zweiköpfige Adler, ſchön umrankt und von einem oblongen Rahmen von Roſetten eingefaſst. Weiter iſt die äuſsere Fläche durch Zwiſchenſtäbe in Seiten- und Eckfelder abgetheilt, zur entſprechenden Gruppirung der ornamentalen Füllungen. In diagonaler Richtung legen ſich dann die mit Blattwerk bekleideten, in Blumen ausblühenden Ranken wirkſam bewegt, gegen die Ecken hin aus.



Gitterwerk im Kaiſergang.

Nun wollen wir denn die Stiege zur Hoffeſtloge hinanſchreiten. Wir erhalten da gar bald den Eindruck des Geklügelten, wenn auch ſinnreich Erkünſtelten der ganzen Anlage, und ſuchen nicht ohne einige Mühe im Auf- und Abſtieg dieſe Beſonderheit in der Löſung eines Stiegenproblems uns klar zu machen. Die Stiege ſelbſt iſt zur Seite hin gerückt, aber der Zutritt befindet ſich genau in der Mitte. Gegenüber der Clytie öffnet ſich als Stiegenveſtibul eine kleine Rotunde, zierlichſt ausgeſtattet und mit einer Flachkuppel bedeckt; im Spiegel der Rückwand reflectirt ſich das ſchöne Marmorbild mit ſeiner leuchtenden Sonnenblumen-Glorie. Von da gelangen wir, ſeitlich uns wendend, zuerſt zu einem vermittelnden Aufgang; der erſte Lauf von 8 Stufen hält ſich der Curve des Kaiſerganges parallel, vom nächſten Podeſt geht es in ſcharfer Wendung mit 4 Stufen hinan, welche die Untermauer des Logenaufbaues durchſetzen — dann erſt lenken wir mit dem folgenden Podeſt in den eigentlichen Rundbau der Hoflogenſtiege ein. Hier leuchtet uns wieder eine Vaſe jener Art entgegen, wie wir ſolche im Entrée zum Kaiſergang ſtehen ſahen. Nur von einer Seite ſchwingt ſich zuerſt ein Lauf mit 7 Stufen herum, und den fehlenden zweiten Arm, den wir architektoniſch erwarten, erſetzt ein Spiegel.

Von dieſer Stelle an wird erſt die Stiege normal. Ein mittlerer Aufſtieg von 8 Stufen führt weiter hinan; dann wird die Stiege zweiarmig, um mit 18 Stufen beiderſeits im Halbrund emporgeführt zu werden; zuletzt vereinigt ſie ſich wieder zu einem Mittelarm von 8 Stufen bis zum oberſten Austritt, wo wir uns der prächtigen Thür gegenüber befinden, die ſich zu dem reichen Salon vor der Hoffeſtloge



Aus dem Fries Eifenmengers im Stiegenhaus zur Hoffeftloge. Zeichnung von Max Lenz.

öffnet. Das Dockengeländer der doppelarmigen Treppe ift aus dem uns bereits bekannten, ägyptifchen Onyxmarmor hergeftellt; fehr gut ftimmt zu deffen Farbenton die in blafsgelbem Stuckmarmor (Giallo pallido) gehaltene Wandverkleidung. Vor den Treppenwangen des erfteren, mittleren Auffties stehen als Lichtträger zwei Hermen mit den vergoldeten Bronzeköpfen eines bärtigen Satyrs und gegenüber eines Satyrweibchens, beide lachend, in befter Laune von Tilgner modellirt. Am Fufse der Stelen (aus einem fchönen dunkelrothen Marmor franzöfifcher Herkunft) gruppiren fich je drei köftliche Knaben in Bronze von demfelben Künftler, theils ftehend und Guirlanden zu den Hermen hinanhebend, theils bequem nebenan fitzend mit Masken und Blumenkörbchen in den Händen. (Eine diefer Gruppen ift als zierendes Beiwerk an dem Textbild Seite 61 von R. Bernt angebracht.)

Obenan fafst fich dann das architektonifche Bild der Stiegenrotunde zu einheitlichem Eindruck zufammen. Den oberen Raumesabfchlufs bildet eine caffettirte Kuppel, in deren Mitte, aus einem elliptifchen Feld herab, der fchöne Luftre niederhängt. Wir haben früher hervorgehoben, dafs Hafenauer bei feinen gröfseren Plafonds dem Motiv einer monumental durchgebildeten Caffettirung auswich. Dagegen machte er von demfelben für gewiffe, mehr fpielend zu verzierende Nebenräume gern Gebrauch, doch in leichtefter decorativer Haltung. Hier nun reihen fich die vergoldeten Stucco-Caffetten in Achteckform, mit kleineren, rautenförmigen alternirend, im Kreife herum, und verjüngen fich ftufenweife gegen die Mitte hinein. Eine künftlerifche Überrafchung der edelften Art bietet uns vor allem der von Profeffor Auguft Eifenmenger gemalte Fries, welcher oben diefe Stiegenrotunde umkreift.



Aus dem Fries von Eifenmenger. Zeichnung von Max Lenz.



Aus dem Fries von Eisenmenger. Zeichnung von A. Kaiser.

Nach dem Programm ſoll dieſer Fries »den Kampf der Naturgewalten und ihre Bezähmung durch die Grazien« vorſtellen. Wir für unſeren Theil erblicken in dieſem ausgezeichneten Werke nur ein maleriſches Phantaſieſtück voll Stimmung und reinen Fluſſes der Compoſition, und empfinden nicht eben das Bedürfniſs, hier nach einer beſtimmten Deutung oder Auslegung zu ſuchen. Wahrſcheinlich verlangt auch der Künſtler nicht nach einer ſolchen. Höchſtens könnten wir ſo den allgemeinen Eindruck bezeichnen: das Ganze erſcheint uns wie ein Idyll friedlicher Gemeinſchaft von Fluſsgöttern, Nymphen, Eroten mit wilden und zahmen Thieren, gleichſam wie ein antik-mythiſches Paradies gegenüber dem bibliſchen. Dieſe Bilderfolge in ſchöner Rundung zuſammengefaſst, klingt für das Auge ab, wie ein muſikaliſcher Satz für das Ohr; in harmoniſchem Übergang ſchlieſst ſich Gruppe an Gruppe. Inmitten die Grazien ſelbſt, in lieblich feierlicher Ruhe die Stimmung der ganzen Compoſition beherrſchend. Eine von ihnen, central hervorgehoben, iſt überblüht von üppigem Roſengebüſch; zu ihrer Seite liegt eine Lyra. Die zwei anderen Grazien halten ſich ſchweſterlich umſchlungen, und eine derſelben lehnt an einen geſänftigten Löwen, der friedlich vor ſich hinſchaut. Von dieſem voll angeſchlagenen Accord aus entwickelt ſich nach beiden Seiten hin Bewegung, im Tempo wechſelnd, um dann weiter weg wieder ruhig auszuklingen. Von welcher rythmiſchen Schönheit iſt zunächſt der Kindertanz mit dem Auf- und Nieder der Armbewegungen, dem Vor- und Zurückbeugen der zarten Körper, dem anmuthigen Herein-treten der beiden abſichtlich iſolirten Figuren in den Reigen! Dazu flöten und pfeifen ganz luſtig die beiden Knäblein auf dem Hügel neben dem Tanzplan. Der Kinderreigen ſtand ſchon von den Quattro-



Aus dem Fries von Eisenmenger. Zeichnung von A. Kaiser.

centiften, von Luca della Robbia und Donatello an in dem decorativen Programm der Renaiffance: Eifenmenger hat denn als Maler in ganz verwandtem Sinn den unerfchöpflichen Reiz diefer naiven Motive höchft feinfinnig nachempfunden. Als Gegenbild dazu ftellt fich — gleich einem lebhafter bewegten Allegro-Zwifchenfatz — der Kampf der Knaben mit dem Steinbock, der refolut an den Hörnern gefafst wird, nebenan der umpurzelnde Bocksfüfsler, der ängftlich flüchtende Junge und der reifsaus nehmende Fuchs. Reizvoll find dann, in weiterem Anfchlufs die idyllifchen Friedensbilder, welche fich um die Mächte des Waffers gruppiren. Einerfeits Pan und Nymphe, zwifchen ihnen der ausftrömende Quellkrug, nebenher Knaben, die fich mit einem Fifch zu fchaffen geben, und darüber hinftreichende Vögel; andererfeits eine Nymphe mit flatterndem Haar und ein jugendlicher Flufsgott, beide über dem wafferfpendenden Krug gegen einander gelehnt, jene ein Reh aus anmuthig hingehaltener Schale tränkend, dazu ein Feldhafe und zwei Reiher. Da wo der umkreifende Fries an das Thürgefimfe hin fich verläuft, fchliefsen Knaben unter Blumen und zwifchen Früchten die Bilderfolge heiter ab.[1] — Über den Seiten des Thürgiebels lehnen noch zwei ftattliche, gemalte Geftalten. Sie dürfen für Mufen gelten; die eine finnend-ernft, mit der Urlyra, deren Saiten zwifchen die Hörner eines Stierfchädels gefpannt find, die andere mit lachendem Ausdruck, neben ihr ein Junge mit der Schellenkappe.

D. Die Salons vor der Hoffeftloge und den kaiferlichen und erzherzoglichen Profceniumslogen.

Wir treten nun in jene Schmuckräume ein, in welchen die monumentale Kunft dem vornehmen Luxus, der ftrengere Styl dem erfinderifchen Gefchmacke völlig Platz macht. Es find dies die den Hoflogen fich anfchliefsenden Salons. In ihrer Art bilden diefelben eine befonders glänzende Specialität unter den Interieurs unferes Burgtheaters. Die Verpflichtung der Befchreibung reducirt fich hier wefentlich, weil fchimmernder Reichthum fich überhaupt fchwer charakterifiren läfst, und die bildliche Verfinnlichung, für welche gerade bezüglich der genannten fchmuckvollen Innenräume in diefem Werke alles gethan ift, eine genaue Befchreibung faft überflüffig macht.

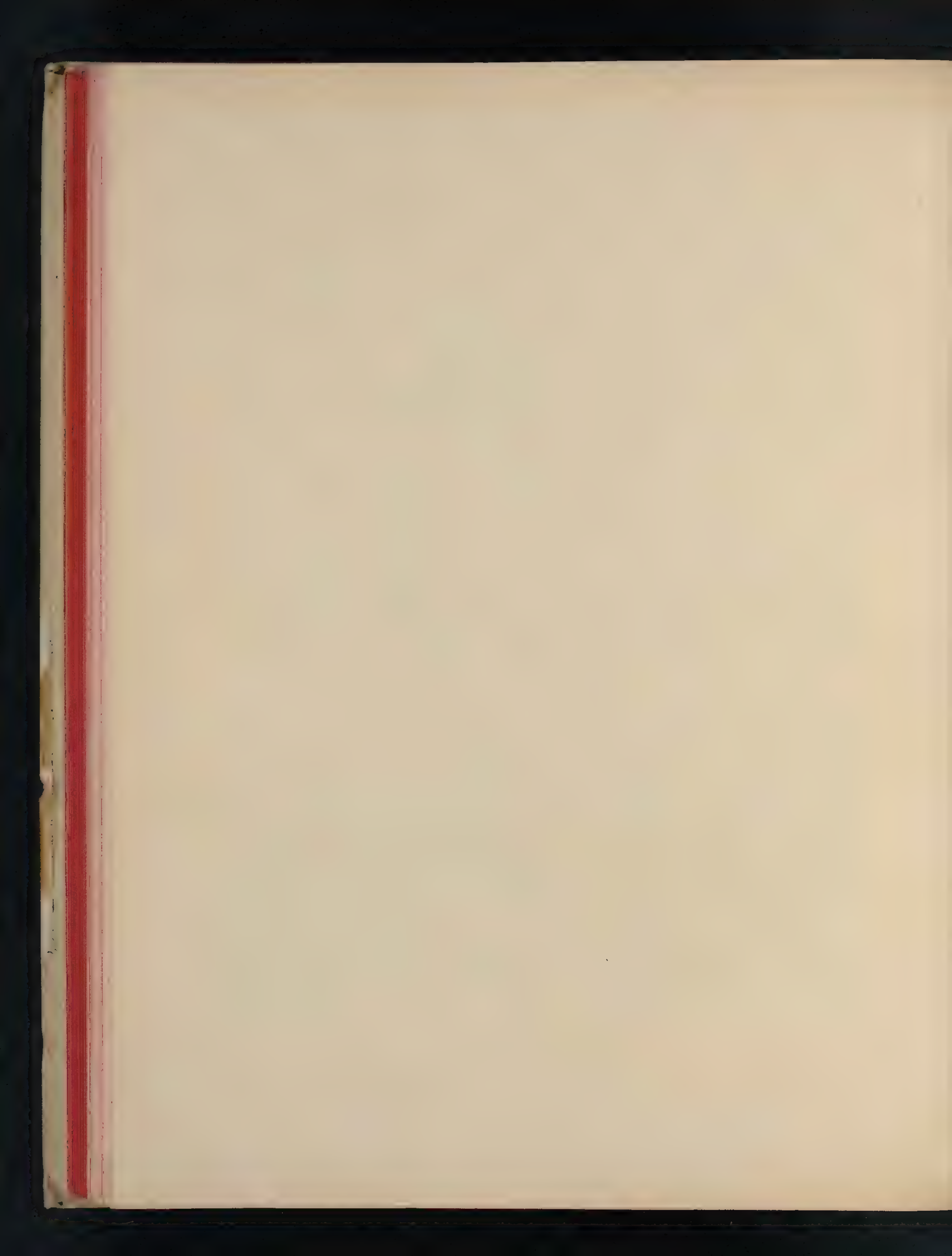
Der »Salon« ift ein ganz beftimmter, culturgefchichtlich bedingter Begriff. Die Entwicklung des Salons geht nicht weiter zurück, als bis in die Spätrenaiffance, und das goldene Zeitalter diefer Entwicklung (wohl mit viel Flittergold) ift das Rococo. Die frühere Renaiffance, welche noch ihre Innenräume confequent ftylifirte, kennt darum noch nicht den Begriff: »Salon« in dem uns geläufigen Sinn. Der Schmuck und die Haltung desfelben ift das gemeinfame Ergebnifs einer gefügigen, dienftbar gewordenen Kunftfertigkeit und der gefellfchaftlichen Convenienz; die Zerfetzung der überkommenen Stylformen mit den daraus fich ergebenden, oft geiftreich kecken formalen Impromptus war gerade der geeignete Zuftand für jenes Compromifs. Das XVIII. Jahrhundert in feiner erften Hälfte conftruirte, decorirte und meublirte den Salon, und das XIX. Jahrhundert konnte nichts wefentlich Anderes hinzuthun; wenn man es vielfach verfuchte, den Salon »nach reineren Principien« umzuftylifiren, fo fiel das dünne Stylgewand bald ab, und der Rococo-Salon ftand wieder blank da. Höchftens blieb die Salonarchitektur mit ihrer Decoration die ftets geeignete Stätte für eklektifche Formenmifchung, die wieder ein anderes, modernes Rococo ift, das fich nur anderer Elemente bedient, aber mit denfelben nicht minder willkürlich und gefallfüchtig verfährt.

[1] Wenn wir die plaftifche und malerifche Ausftattung des Burgtheaters aufsen und innen durchmuftern, finden wir da verfchiedene Kindergefchlechter vor, je nach der künftlerifchen Eigenart. Die gemeifselten Kinder von O. König, von frifchem Reiz und weicher Gliederfülle; Kinderfiguren von R. Weyr: auf der Höhe des Baues, in den Zwickeln der Unterfahrten, mehrfach in den Interieurs, bald rein decorativ, bald auch charakteriftifch. Dann die gemalten Kinder: die Kleinmenfchen in Geigers Grifaillen, in fymbolifche Action gefetzt, welche nach dem Vorgang Kaulbachs die Rollen von Erwachfenen verkleinert nachfpielen. Weiter kleine und kleinfte, verzogene Lieblingsgefchöpfe des Pinfels: die neckifchen, faft koketten Kinder von Ed. Charlemont und feinem Bruder, die luftig-leichten Putti aus dem pflanzlichen Märchenreich von R. Rufs. Dazu wieder von anderer Art: die cameenartig gemalten Kindergeftalten von Hynais an den Logenbrüftungen des Saales; plaftifch ftellen fich die derbgefälligen Buben von V. Tilgner entgegen. Die Kinder, wie fie Eifenmenger malte, von guter künftlerifcher Zucht, fchliefsen fich in lieblichfter Weife an. »Laffet die Kleinen zu mir kommen!« bleibt denn auch im weltlichen Sinn ein bewährtes Lofungswort der Kunft.











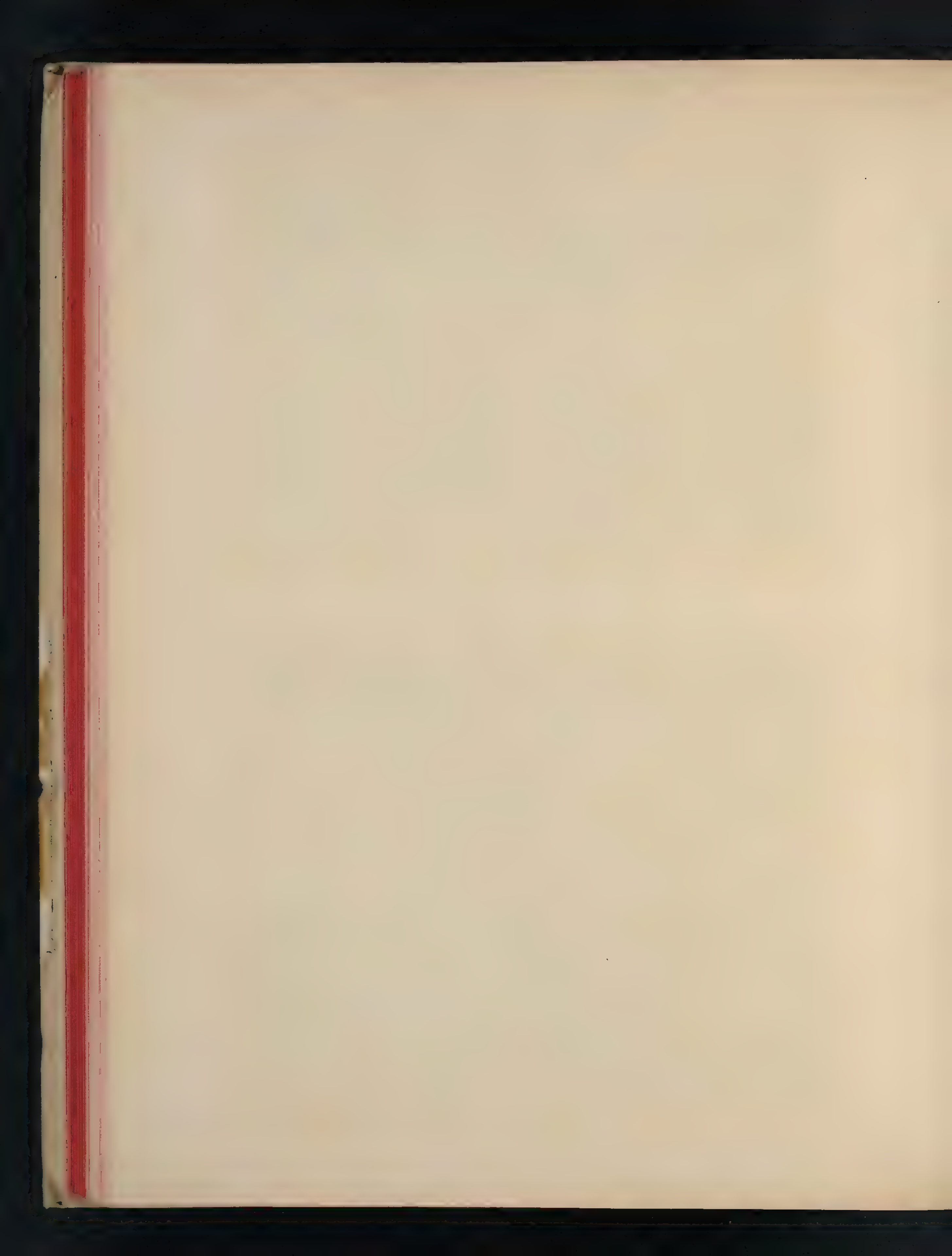




SAL[illegible]R KAISERIN[illegible] PARTERRELAGE



[illegible]



Es ift eine ganz befondere Diftinction für vornehme, zumal für die allerhöchften Perfönlichkeiten, ein Interieur nach Art der Wohnräume eines Palaftes auch in das Theater, vor den Eintritt in die Loge zu verlegen. Dies ift bei Hoftheatern in neuerer Zeit herkömmlich, in unferem Wiener Burgtheater aber ausnehmend glänzend durchgeführt.

Der Salon vor der Hoffeftloge ift (auch architektonifch betrachtet) das bedeutendfte diefer Interieurs, und bezüglich des Gefchmacks feiner decorativen Ausftattung ein Bijou des Innenbaues. Der allgemeine räumliche Eindruck, zufammengehend mit den prächtig-reichen, grofsgemufterten Gobelins der Wände[1] und der Haltung der Deckenverzierung, wäre der eines barocken Prachtraumes; doch das äufserft delicate Detail greift in eine frühere Stylperiode zurück. (Siehe die Kunftbeilage in Photogravure.) Wenn man diefen glanzvollen Salon vom oberften Podeft der früher befprochenen Rundftiege betritt — man kann übrigens auch vom Foyer aus zu demfelben gelangen — findet man fich dadurch überrafcht, dafs man aus einer Rotunde wieder in einen mit einer Kuppel überdeckten Raum kommt. Aber wie eigenthümlich ift fonft hier die Raumbildung und die Deckencombination! An das mittlere Quadrat, mit der dasfelbe überdeckenden abgeflachten Kuppel, die fich über einem Rundgefims mit feinen korinthifchen Confolen wölbt und mit einem Netz von vergoldeten Lorbeerzweigen decorirt ift, fchliefsen fich rechts und links zwei von niedrigeren Halbkuppeln überfpannte Abfiden an; ein gegen den Scheitel hinan fich einfchwingendes Gitterwerk, dazwifchen Rofetten in den rautenförmigen Feldern, inmitten ein Rundfchild mit den kaiferlichen Initialen — dies ift wieder die laubenartige Auszierung der Halbkuppeln. Soweit träte uns im Wefentlichen der barocke Decorationsgefchmack entgegen; auch in dem Prachtftück des grofsen Teppichs, der über den Fufsboden hingefpannt ift. (Nach Hafenauer's Vorzeichnung von Johann Backhaufen, Hof-Teppichfabrikanten.) Dagegen haben alle Profile und Zwifchengliederungen, ebenfo die ornamentalen Zwickelfüllungen den Charakter claffifcher Renaiffance; und vollends die reizenden Zierfäulen, welche den Tabernakelaufbau für den Spiegel in einer der Abfiden einfaffen, find ganz in jenem fchmucken Candelaberftyl der verzierungsfreudigen, lombardifchen Frührenaiffance gehalten, wie wir ihn z. B. an dem nördlichen Seitenportal des Doms von Como (von den beiden Rodari) durchgebildet finden. Neben der breiten, barocken Pracht der Panneaux erfcheinen diefe zierlich fchlanken Formen einigermafsen als Fremdlinge, doch nur für die fchärfere Vergleichung; der decorirende Eklekticismus verfteht fich — wie wir eben hier genau fehen können — vortrefflich darauf, fo verfchiedene formale Elemente auf den Effect hin glücklich zufammenzuftimmen. Die mufterhaften Meubles (vom Hoftapezirer Franz Iwinger) — elegante Lehnftühle und Sopha's mit reichgemufterten Überzügen, dazu Tabourets und Tifche mit Marmorplatten — mahnen wieder an den Louis-seize-Styl. Auf den Voluten der gebrochenen Giebel über den trefflichen Thüren aus amerikanifchem Nufsholz (von Alex. Albert) fitzen hübfche, vollwangige Kinder, Thyrfusftäbe fchulternd, in Weyr's bekannter Art. Der Luftre inmitten ift von gleicher Form, wie jene im Foyer.

Die Salons zu den Profceniumslogen Ihrer Majeftäten und jenen der Herren Erzherzoge find lediglich glänzende Interieurs im Gefchmack einer vornehmen, modernen Palaft-Einrichtung. (Siehe die vier Abbildungen in Photogravure auf zwei Blättern.) Dem niedrigeren Salon vor der fogenannten kaiferlichen Incognito-Loge im Parterre und dem höheren vor der Kaiferloge im erften Rang entfpricht die ganz gleiche Anordnung drüben vor den erzherzoglichen Logen in beiden Rängen. Auf der kaiferlichen Seite herrfcht eine äufserft diftinguirte Einfachheit vor, doch zugleich bei vornehmfter Repräfentation. Die hellfeidenen Panneaux mit goldigen Umfäumungen von Bandwerk, Blättern und Bouquets, die zarten und mäfsigen Fries-Ornamente und fein hingezeichneten Gefimslinien, die wohlangebrachten Kaminzierden, die rein umzeichneten Gewände der Thüren — dies Alles gibt eine gute Gefammtftimmung, doch nicht ohne einige Zurückhaltung; jene gewiffe Härte und Schärfe der Motive,

[1] Diefe Gobelins, fowie die Panneaux in den Hof-Profceniumslogen find franzöfifcher Herkunft; ihre Befchaffung wurde durch die »Societé Franco-Autrichienne« vermittelt. Dies ift aber auch der einzige fremdländifche Beitrag von Kunftinduftrie im ganzen Haufe.

welche dem Empirestyl nahe kommt, wenn sie auch nicht völlig mit demselben übereintrifft, kündigt sich hier eigenartig an. Dies gilt insbesondere von dem Spiegelrahmen in der oberen Kaiserloge mit den dünn cannelirten Seitenpilastern und dem flachen Bogenumschluss darüber.

Auf der erzherzoglichen Seite sind die Panneaux bunter und scheinbar reicher; Fr. Schönthaler machte da ein Experiment mit einem auf den Seidenstoff in Gyps aufgepressten Muster. Wirksame Veränderungen kommen sonst hinzu; so ist unter Anderem auch die Architektonik des Spiegelrahmens in dem Salon zur oberen Loge — zwar gleichfalls im Bogeneinschluss, aber mit einem fein aufgesetzten Flachgiebel darüber — von schlankerer, leichterer Wirkung. Die schöne Felderdecke im Parterre bringt eine neue Stylnuance hinzu: sie gemahnt fast wieder an die Decken der deutschen Renaissance. (Die Meubles in den beiderseitigen Hof-Prosceniumslogen sind theils von Iwinger, theils von Bernhard Ludwig und Schönthaler; für die Tischplatten ist einmal Onyxmarmor, ein andermal der tiefschwarze, von goldgelben Adern durchwirkte Portovenere von Mezzorone bei Genua verwendet.)

Ganz reizend sind in den oberen Salons zu beiden Seiten die Girandolen auf den Kaminen, die eine schöne Standuhr in die Mitte nehmen. Es sind feine Gebilde von bester Composition, im Formencharakter reichen Tafelaufsätzen verwandt. Das Motiv ist jenes von sehr schlanken Vasen, deren Fuss auf Schildkröten gestellt ist; je zwei Kinder heben an denselben Guirlanden empor; obenauf erheben sich Bouquets von Wasserpflanzen aus den Vasen, von deren Stengeln die Lichtblüthen rings theils aufsteigen, theils sich niederneigen. (Nach Hasenauer's Entwurf von Dziedzinsky & Hanusch.) Meister Jamnitzer's Art und Kunst scheint sich hier von ferneher wieder anzumelden.

* * *

Die zuletzt beschriebenen, prunkvollen Interieurs sind nun diejenigen, welche die Bestimmung dieses Theaters eben als Hoftheater zum nächsten Ausdruck bringen. Die Hoflogen schliessen sich denselben unmittelbar an, können aber folgerichtig erst im nächsten Abschnitt, der den Saal behandeln soll, zur Sprache kommen.

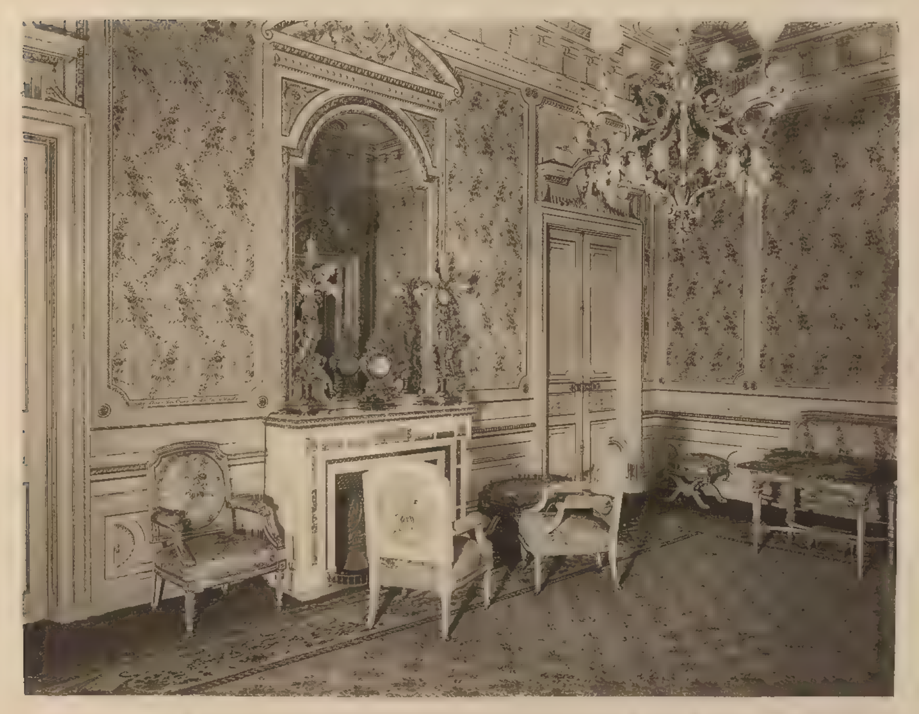
In dem letzten Theil unseres Rundganges konnten wir die ausserordentliche Begabung Hasenauer's für eine nicht allein schmuckreiche, sondern in ihren Zierden auch bezeichnende Durchbildung von Interieurs jeder Art abermals gewahr werden. Es zeigte sich hier ganz deutlich, wie er seine Innenräume zu individualisiren verstand, wie er einen um den andern im eigensten Sinn erfasste und ausstattete. Diese Accomodation an den Zweck und die auszudrückende Stimmung jedes Raumes bedingt auch den mehrfachen Wechsel der Stylformen.



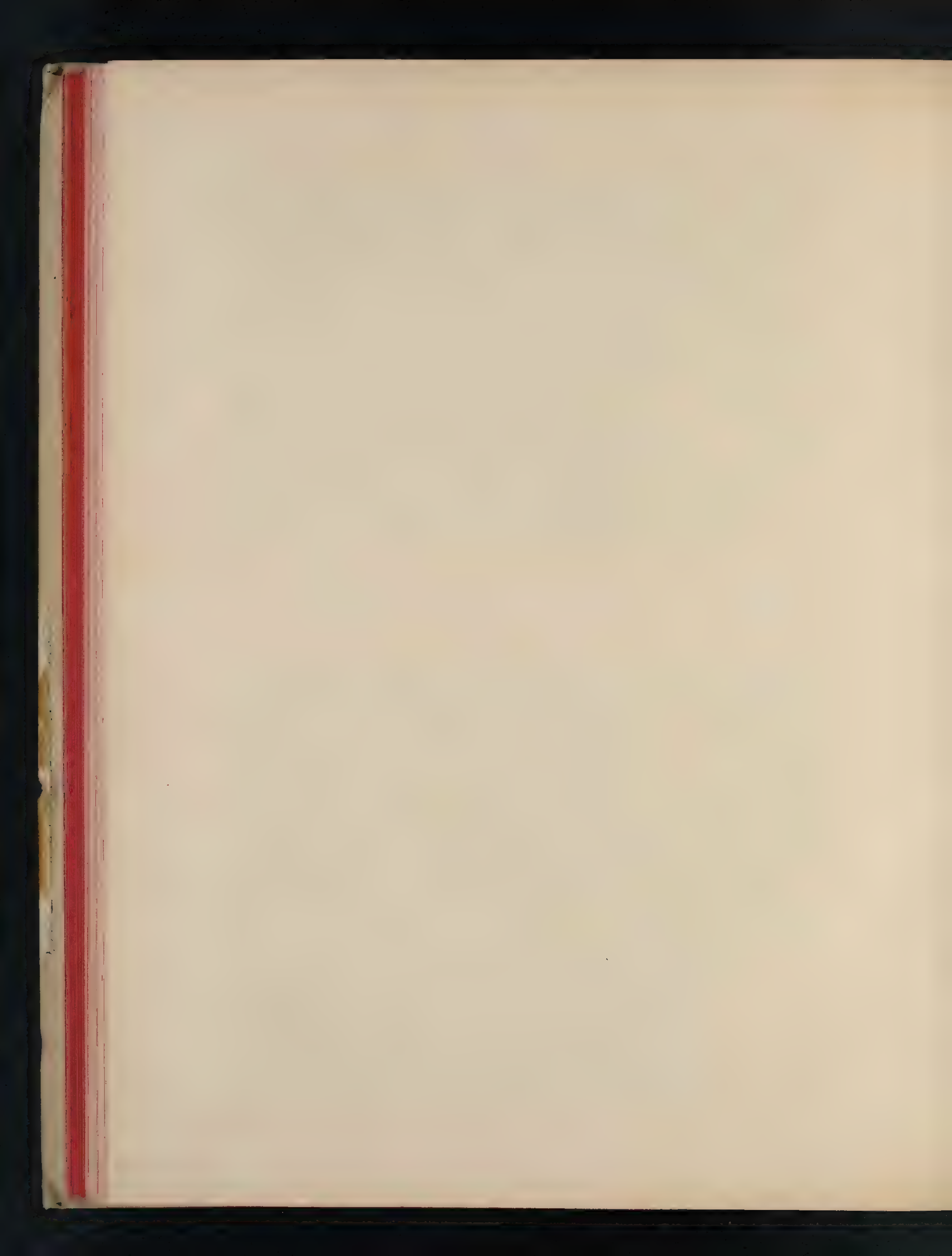




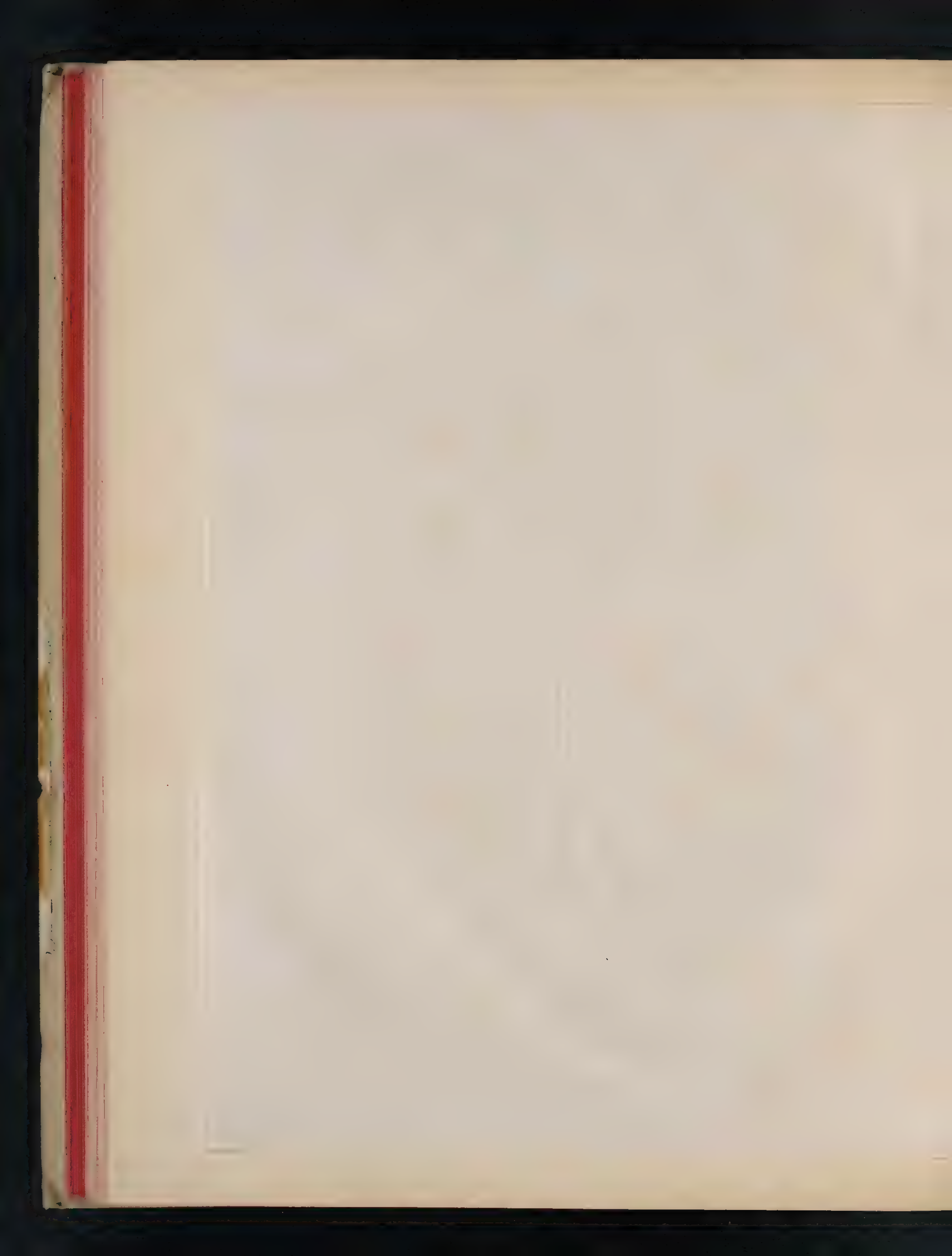
SALON ZUR ERZHERZOGLICHEN PARTERRELOGE

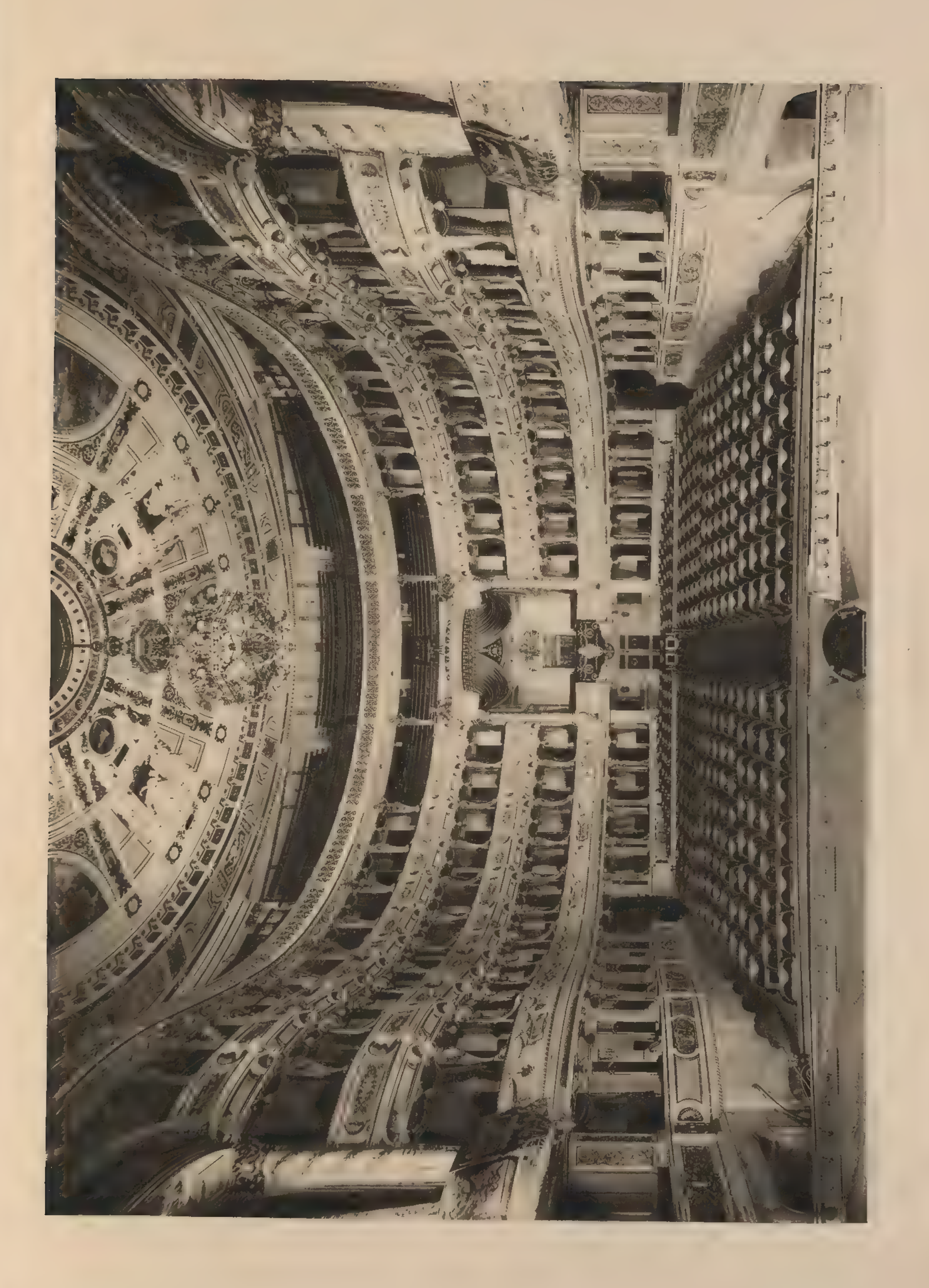


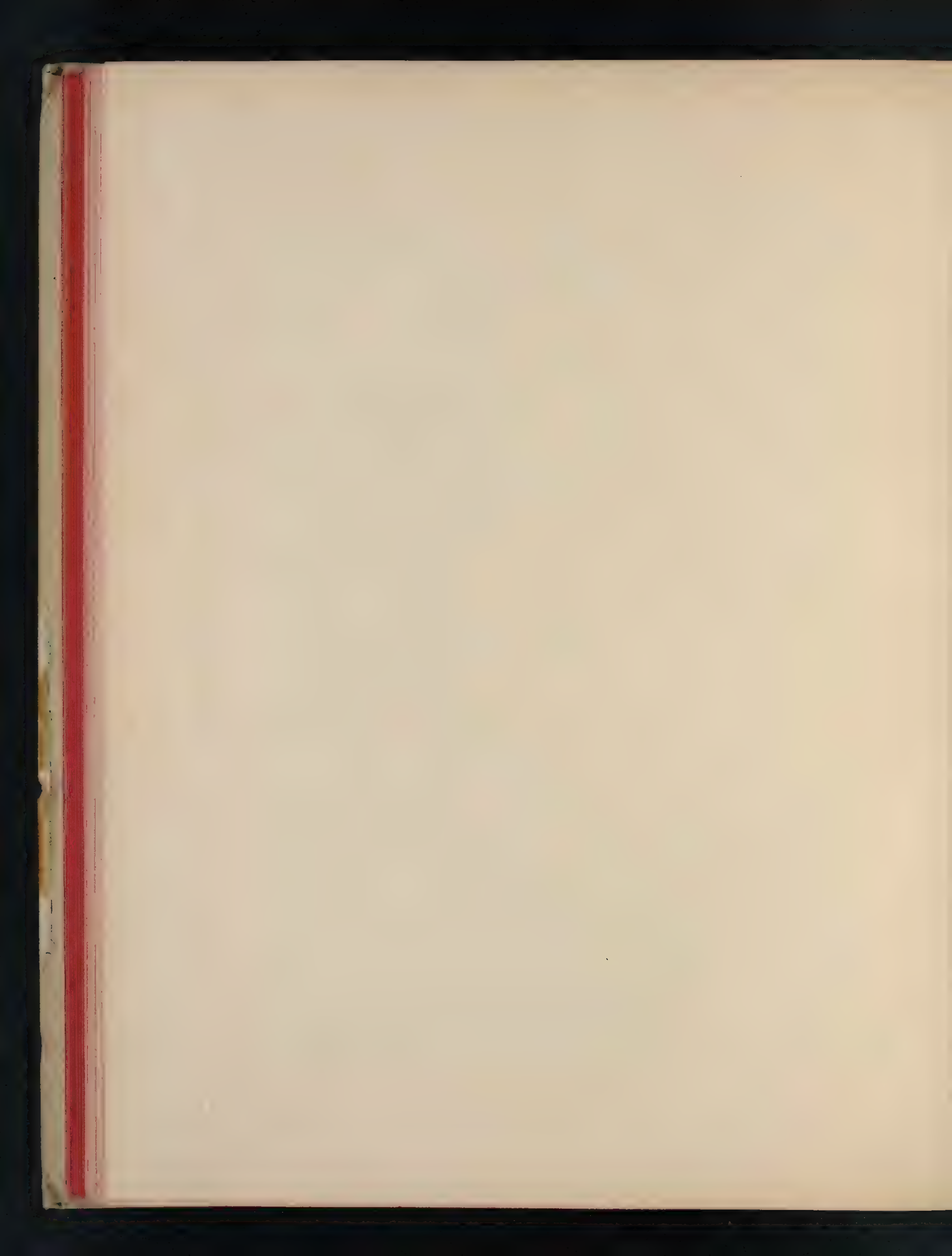
SALON ZUR ERZHERZOGLICHEN LOGE IM ERSTEN RANG

















Dramatiſche Dichter des Alterthums. (Plafondbild von Adalbert Hynais.)

Der Zuschauerraum.

Allgemeines. Rückblick auf die Entwicklung des Theaterſaales.

GLEICH zum Eingang haben wir in dem Capitel: »Monumentalität des modernen Theaterbaues« (Seite 6 bis 9) die typiſche Ausbildung der Auſsenarchitektur unſerer Theater mit nächſter Beziehung auf eben den Bau, der uns in dieſem Bande beſchäftigt, in's Auge gefaſst. Der innere Schauraum regt noch mehr eine ſolche, weiter zurückblickende Betrachtung an.

Wie iſt unſer moderner Theaterſaal entſtanden? Welche Stadien der Entwicklung hat er durchgemacht, bis er zu jener räumlichen Ausgeſtaltung gelangte, wie wir ſie hier und anderswo kennen? Die nähere Ausführung dieſes Thema's gehört in eine Geſchichte des Theaterbaues, aber die weſentlichen Ergebniſſe laſſen ſich doch für unſeren Zweck auch in Kürze zuſammenfaſſen.

»La Salle« nennen die Franzoſen mit Nachdruck den Zuſchauerraum, und dies iſt wichtig. Seit dieſer Raum zum wirklichen Saal geworden iſt, gibt es erſt thatſächlich eine neuere Theaterarchitektur in folgerichtiger Entwicklung. Und wie weit datirt dies zurück? Entſchieden bis in die Zeit des Barockſtyls, nicht früher und auch nicht ſpäter. Das war die Epoche, in welcher die Aufgabe an der Tagesordnung ſtand, das Theater — wenn auch vorläufig nur als höfiſches Feſt- und Operntheater — nach innen hinein, architektoniſch wie ſceniſch, durchzubilden.

Italien, das claſſiſche Land der bildenden Kunſt und des Geſanges, welches zwar kein rechtes Drama, aber eine melodienreiche Oper erzeugte, wurde die Heimatſtätte und hohe Schule des Theaterbaues. Von dem hochbegabten und unternehmenden Florentiner Bernardo Buontatenti

(1536 bis 1608), und dann weiter dem vielgenannten »grofsen Zauberer« in Theatermafchinen und Verwandlungskünften: Giacomo Torelli (1605 bis 1678) läuft die Folge der italienifchen Theaterarchitekten und Theateringenieure bis tief hinein in das XVIII. Jahrhundert; auf lange bleiben fie in der Heimat wie im Auslande die privilegirten Inhaber diefes artiftifchen und technifchen Betriebes, das fich ausgezeichnet für fie rentirte, bis fich fpäter erft die Franzofen hinzugefellen und nach ihrer Weife den Entwicklungsgang aufnehmen und fortfetzen.

Die Hochrenaiffance verfuhr in ihren Theaterbau-Verfuchen noch antiquarifch. Die retrofpective, claffifche Begeifterung machte fich da mehr geltend, als die Rückficht auf das praktifche Bedürfnifs. Palladio gab in feinem berühmten Teatro olimpico zu Vicenza (vollendet nach feinem Tode im Jahre 1584) nur ein höchft geiftreiches Bauexempel frei nach Vitruv: er that nichts Anderes, als dafs er die Cavea des römifchen Theaters mit ihren im Halbkreis — hier in einer halben Ellipfe — anfteigenden Sitzftufen eben einfach unter Dach brachte. Die Decke charakterifirte Palladio abfichtlich als ausgefpanntes Zelttuch oder Velarium, um wenigftens die Fiction feftzuhalten, als befände man fich auch hier, wie im Theater der Alten, in einem unbedachten Raum. Sein »Theatron« war entfchieden noch kein Saal, und es war auf einen architektonifchen Eindruck diefer Art da noch gar nicht abgefehen.

Das ungewöhnlich grofsräumige Teatro Farnese in Parma (im Auftrage Ranuccio' I. von Giambatt. Aleotti 1618 in Holz erbaut, fpäter von dem Ferrarefen Bentivoglio vollendet) nimmt nun eine bemerkenswerthe Übergangsftellung ein. Der hinten abgerundete Zufchauerraum erhält nach vorne eine bedeutende Verlängerung durch gerade Schenkel; das Parterre ift bereits räumlich entwickelt, aber rings fteigen noch die amphitheatralifchen Sitzftufen hinan. Über diefen bauen fich dann zwei prächtige Loggiengefchofse auf, während Palladio auf die obere Rundung feines Stufenbaues nur eine einfachumfaffende Colonnade nach antikem Vorbild ftellte. Ein Schritt weiter — fo konnte aus jenen Loggiengefchofsen ein wirkliches, die freigelaffene Platea umfaffendes Logenhaus werden: und diefer Procefs vollzog fich auch in nächfter Zeit.

Bis jetzt hatte aber das Theater noch immer Etwas von einer überdeckten Arena an fich, mochte die Ausftattung noch fo vornehm, ja dem Anfchein nach monumental fein. Für die Ausbildung des Zufchauerraumes zu einem eigentlichen, vollgiltigen Interieur war unbedingt jener Wendepunkt entfcheidend, als fich die Tagestheater von früherher in Innenräume mit künftlicher Beleuchtung umwandelten, weil die immer höher raffinirten Bühnen-Mirakel der Scenerie fich nicht mehr wohl mit dem nüchternen Tageslicht vertrugen. Der Kronleuchter im Verein mit den ringsum gereihten Wandleuchten erzeugte zugleich eine einheitlich wirkende Zufammenfaffung des Raumes in Licht- und Schatteneffecten. Aber vorher mufste fich der Saalcharakter architektonifch entfchieden haben, um fich bei Beleuchtung entfprechend zeigen zu können. Ganz wefentlich für die einem Saal gemäfse Wirkung war denn das umlaufende Logenfyftem: ein peripherifch difponirtes, verticales Schaugerüft, das nach unten dem Parterre freien Raum gab, während die abfchüffigen Sitzftufen von ehedem dasfelbe faft verfchwinden liefsen oder doch beträchtlich einfchränkten.

Wenn es fich nur mit Beftimmtheit ausfinden liefse, wer wohl der Erfinder des Logenhaufes gewefen! Jedenfalls war dies das wichtigfte Moment für die Ausbildung des theatralifchen Innenbaues: ja, man kann fagen, es wurde geradezu das Charakteriftikon des modernen Theaters.

Man darf hier kaum der primitiven Einrichtungen des altenglifchen und fpanifchen Theaters gedenken: der überdeckten und zu einer Art von Logen abgetheilten Holzgallerien um den offenen Zufchauerraum des Blackfriars- und Globustheaters in London, oder der Fenfterlogen in den Spielhöfen von Madrid zur Zeit Lope de Vega's. Immerhin mögen dies Rudimente zum allmäligen Ausbau des modernen Theaters gewefen fein, oder wir faffen es nachträglich fo auf. In dem mit einer gewiffen künftlerifchen Confequenz fortfchreitenden Entwicklungsgang des italienifchen Theaterbaues war aber das Logenhaus wohl ein Erzeugnifs geplanter Reflexion.

Wir haben guten Grund anzunehmen, daſs das »Teatro della Fortuna«, welches Torelli nach ſeiner Rückkehr von Paris (1662), wohin er von Ludwig XIV. berufen worden, in ſeiner Vaterſtadt Fano erbaute, wohl zuerſt eine ganz ſyſtematiſch durchgeführte Logenarchitektur aufgewieſen habe. (Joſ. de Filippi ſagt allerdings in der Einleitung zu dem groſsen Werk: »Parallele de principeaux théatres modernes de l'Europe« Paris 1860: es ſcheine die erſte bauliche Anordnung übereinandergeſtellter Logen zu Venedig gegen 1639 ſtattgefunden zu haben; beſtimmter noch behauptet — doch ohne Nachweis — Alphonſe Goſſet in ſeinem »Traité de la construction des théatres« Paris 1886: »La première salle de spectable curviligne, entournée de loges étagées, fut construite à Venise vers 1630«).[1] Jedenfalls war in dem Theater von Fano — wie wir aus einem uns überkommenen Grundriſs entnehmen können — die Normalform des neueren Theaterbaues ſchon vorſkizziert; die Logen erſcheinen bereits durch ſchräge Scherwände geſondert, nur war der Saal nach hinten nicht im Halbrund, ſondern polygonal abgeſchloſſen. Von Torelli an datirt unbedingt ein beſchleunigter Fortbildungsproceſs des Theaterbaues; ſein ſchulbildender Einfluſs, ſowie durch erfindſame Genoſſen weitergeführte Anregungen wirkten auch in die Fremde hinaus. Aber die Anzeichen trügen nicht, daſs zugleich in der Formengebung der theatraliſche Barockgeſchmack, je ferner von ſeinem Urſprung, um ſo wilder und ausſchweifender wurde.

Ein Beiſpiel ſei unter vielen anderen angeführt, welches uns Abbildungen verdeutlichen. Dies wäre das alte Opernhaus in München, das ehedem bei St. Salvator ſtand (erbaut im Jahre 1651, umgebaut von Domenico Mauro i. J. 1685). Daſſelbe zeigt in der letzteren Form ſchon den ausgeprägten Typus, der auch für die Hoftheater der nächſten Folgezeit charakteriſtiſch bleibt.[2] Unter der äuſserſt pompöſen Hofloge im Fond führte der Eingang in's Parterre mit einigen Stufen hinab. Der ſtark ausladende Mittelbalkon der erſteren bildete mit den etwas zurückweichenden Seitenbalkonen eine Kleeblattform; decorative Atlanten, in der Mitte gerade, am Rande zum Umfallen ſchräge geſtellt, ſtützten in der ſeltſamſten Weiſe den breiten Aufbau. Statt des Baldachins überdeckte eine rieſige Kurfürſtenkrone dieſe überreiche Feſtloge, die einem emporgehobenen Throne glich. Zu beiden Seiten des Eingangs waren im Halbrund ſtatt der Parterrelogen drei amphitheatraliſche Sitzſtufen angeordnet. Die Säulen davor trugen den Aufbau der oberen Ränge: je fünf Logen beiderſeits der Hofloge in jedem der drei Geſchoſse — alſo zuſammen dreiſsig Logen — doch wohl noch ohne Zwiſchenwandungen. Der erſte Rang hatte eine geſchloſſene Brüſtung mit Teppichbehängen, und zur Abtheilung (den unteren Säulen entſprechend) weibliche Hermen; auf dem Dockengeländer des zweiten Ranges ſtanden höchſt bizarre Hermen, über Voluten balancirend, oben breitgeflügelt; der letzte Rang war gallerienmäſsig behandelt. Eine laſtende Opulenz ſchwülſtiger Formen, der protzigſte Bombaſt des Barock's tritt uns hier entgegen. Dieſer Eindruck ſteigerte ſich noch in der Proſceniumsarchitektur, welche als reich überſchnörkelter Prachtrahmen das Bühnenbild einfaſſen ſollte. Aber es iſt im weſentlichen ſchon nahezu das Bühnenportal des modernen Theaters mit dem ſogenannten »Harlekinmantel« über dem Vorhang, wie dies Alles ſeither in Übung blieb.

[1] Die »Architectura civilis« von Joſ. Furttenbach, einem in Italien vielgereiſten deutſchen Baumeiſter, weiſt wohl auf eine noch frühere, freilich ganz rudimentäre Herkunft der Logen zurück. Jenes Werk (Ulm 1628) bringt unter Anderem den Grundriſs irgend eines italieniſchen Palaſtes (Tafel Nr. 22) und dazu die Beſchreibung: pag. 50—53. Ein langer viereckiger Raum nimmt den ganzen linken Flügel des Palaſtes ein: in dieſem iſt ein Theater in Form eines Ovals eingebaut. Der Zugang, mit dem Veſtibul des Gebäudes communicirend, befindet ſich an der Langſeite; hinten in der Richtung der Hauptaxe ſchlieſst ſich niſchenförmig eine kleine Grotte an, »von Meergewächſen geſtaffiert und mit kleinen Waſſerſpielen geziert«. Gerade gegenüber liegt »die Sciena di Comoedia, darauf man die Schauſpiel halten thuet«. Rückwärts zu den Seiten jener Grotte »ſeind zwo Stiegen, darüber man auf die Galleria kommen mag«. Und nun, was beſonders bemerkenswerth iſt: »Zwiſchen der Grotta und Sciena der Comoedia ſeind 9 Zimmerlin oder groſse Käſten auffgericht, gar ſtark von Holtz und nach beſter Architettura, von Seulen und Geſimbſen geziert, darob die gedachte Galleria gar zierlich gebawet«. Dieſe »Zimmerlin« unter der Gallerie, gleichſam reſervirte Schaucabinette für die Palaſtbewohner und ausgezeichnete Gäſte, dürfen wohl als ein deutlicher Anlauf zur Logenbildung gelten.

[2] In der »internationalen Ausſtellung für Muſik und Theaterweſen« (Wien 1892) waren in der hiſtoriſchen Abtheilung von München zwei intereſſante, gleichzeitige Kupferſtiche von M. Wening — aus der Münchener Hof- und Staatsbibliothek — zu ſehen: die Innenanſicht des Opernhauſes bei St. Salvator und die Abbildung des Bühnenportals. Dieſelben gehören zu einem Illuſtrationswerk über die italieniſche Oper »Servio Tullio« von Ventura Tonzago, welche zu jener Zeit daſelbſt mit glänzender Ausſtattung in Scene ging. (Fachcatalog der Ausſtellung für deutſches Drama und Theater. Seite 234. Abtheilung VIII. Nr. 3 und 4.)



Dramatifche Dichter des XVI. Jahrhunderts. (Plafondbild von A. Hynais.)

Auf Eines wäre in diefem Zufammenhang noch hinzuweifen. In der Baukunft, fowie in deren Übergängen der Entwicklung herrfcht eben auch das Gefetz der allmäligen Formenanpaffung für das veränderte Bedürfnifs. Refte und Andeutungen der früheren Motive bleiben noch einige Zeit lang zurück, bis fie endlich abgeftofsen werden und verfchwinden. Derartige Übergänge gibt es denn auch von dem früheren Renaiffancetheater her mit feinen umlaufenden Sitzftufen zu dem fpäteren Logenhaus mit dem unten ganz frei gehaltenen Parterre. Ziemlich lang erhielt fich noch — gleichfam als ein reducirtes Amphitheater — ein Umlauf von einigen Stufen rings vor den Logen: in dem alten Münchener Opernhaus haben wir fie eben ausnahmsweife unter dem erften Rang angetroffen. Endlich mufs diefer Rückftand und Überreft von früher her der Anlage der Parterrelogen weichen; merkwürdig genug, dafs diefelben, die doch zu unterft ftehen, erft ganz zuletzt in das Logenfyftem eingeftellt werden.

Allmälig vervollftändigt fich nun das innere Architekturbild des Theaterfaales vor unferen Blicken. Und diefes fchliefsliche Facit ift nicht lediglich ein künftlerifches und technifches Refultat, es ift zugleich ein Cultur- und Zeitproduct im weiteren Sinn.

Die Gefellfchaft baut immer im Stillen mit, wenn das neu zu Erbauende fie unmittelbar angeht; und welcher Bau hätte wohl mehr gefellfchaftlichen Zweck und Charakter als das Theater? Das ift der richtige Architekt, der gleichfam nach dem geheimen Auftrag des Zeitgeiftes zu bauen verfteht: dafür hatten dann auch die Theater-Architekten der Epoche, von der wir eben fprachen, Fühlung und Verftändnifs.

So erklärt fich denn zuvörderft die Herkunft des uns längft geläufigen Theatertypus mit Parquet und Parterre, den Logengefchofsen und Gallerien. Für eine Gefellfchaft, die nach Rangunterfchieden der Stände gegliedert war, und in welcher man auf die Repräfentation der focialen Stellung ftets fehr viel hielt, fobald man fich öffentlich zeigte, war eine Anordnung nach einem anderen Syftem kaum denkbar. Nicht einmal das radicale Princip der »Egalité« in der grofsen Revolution hat diefes Syftem zu ftürzen und ein »Théâtre des Citoyens« zu fchaffen vermocht, wie in der That die antike Cavea mit ihren Sitzftufen das echte Volkstheater war. Das Gefellfchaftsbild der neueren und neueften Zeit fpiegelt fich mit geradezu finnlicher Deutlichkeit in dem Innenbau des Theaterfaales, fowie derfelbe vor Ablauf des XVIII. Jahrhunderts als feftgeftellt erfcheint.







Dramatiſche Dichter des XVII. Jahrhunderts. (Plafondbild von A. Hynais.)

Goethe ſagt in ſeiner »Italieniſchen Reiſe« von dem Amphitheater in Verona, daſs den »lebendigen Zierrath« desſelben voreinſt das Volk ſelbſt bildete. (Verona bis Venedig. 16. September 1786.) Früher ſchon finden wir bei dem mit Raphael Mengs befreundeten, für ſeine Zeit ſehr verdienſtlichen Bauſchriftſteller Francesco Milizia (geboren 1725, geſtorben 1798) in deſſen Hauptwerk: »Principii di Architettura civile« denſelben Ausſpruch. In einer Parallele des antiken und modernen Theaters, auf die wir ſchon früher einmal (Seite 11) hinwieſen, bemerkt er unter anderem: »Die rings umlaufenden Sitzreihen, die keilförmig abgetheilt waren, muſsten einen groſsen Geſammteindruck machen; insbeſondere wenn das Theater voll von Zuſchauern war, die an ſich einen Zierrath desſelben und ein zweites groſses Schauſpiel darſtellten (specialmente quando il teatro era pieno di spettatori, i quali formarano un ornamento e un altro grande spectacolo)«.[1] Dieſem groſsartigen Eindruck des antiken Theaters gegenüber äuſsert ſich Milizia ſehr abfällig über das ſeiner Meinung nach äuſserſt kleinliche Zellenſyſtem des modernen Logenbaues. Da ſehe man nichts, als ein Chaos von Köpfen und Halbkörpern (i nostri palchetti non mostrano che un caos di teste e di mezzi busti). Nun, wenn die Malerei ſogar in claſſiſchen Hauptbildern ihre Knie- und Bruſtſtücke aufweiſt, ſo iſt nicht wohl einzuſehen, warum dieſelben in der Natur, hier alſo durch die Logenbrüſtungen bedingt, gar ſo ſtörend wirken ſollten. Auch das moderne Publicum bildet, wenngleich in anderer Weiſe als im Alterthum, den »lebendigen Zierrath« des Theaters; es iſt — wie es nach den Rängen ſich ſondert — ganz weſentlich in den Eindruck des Saales mit eingerechnet, und vollendet auch coloriſtiſch den Effect des ganzen, wohlbeleuchteten Interieurs. Die Damen zunächſt mit ihren Toiletten bringen Reiz und Wechſel in dieſes Geſammtbild.

Gerade zur Zeit des Barocks im Übergang zum Rococo fand man den angemeſſenen Styl, die in ihrer capriciöſen Üppigkeit völlig entſprechende Formengebung für das Logenmotiv, mit welchem weiterhin der Claſſicismus, dann ebenſo die moderne Normal-Renaiſſance ſo ſchwer fertig werden konnte. Die Logen wurden mit ihrer hier wohl angebrachten Schnörkeldecoration zu reizvoll ſchmucken Umrahmungen für kleine, vornehme Geſellſchaftsgruppen ausgeformt. Das Opernhaus in Bayreuth, ein

[1] Die erſte Ausgabe des Werkes von Milizia erſchien 1781; Goethe mochte ſich jener Stelle fünf Jahre ſpäter erinnert haben, um ſie in freier geiſtreicher Wendung zu wiederholen.

entzückendes Meifterwerk der barocken Theaterbaukunft (unter dem Markgrafen Friedrich 1747 von dem genialen Giufeppe Galli-Bibiena erbaut), und dann auch — trotz allen kecken Formen-Übermuthes — das Refidenztheater in München, welches zwifchen 1754 und 1760 der damalige bairifche Hofbaumeifter Cuvillier ausführte, find charakteriftifche Beifpiele einer glänzenden Logenbau-Compofition im Sinne jener Epoche.

Ein fehr wichtiges Moment war weiter die Ausbildung der Profceniums-Architektur. Auch diefe ift in ihrer Bedeutung von den Theater-Baumeiftern jener Zeit fehr wohl verftanden worden. Jedes Bild fordert einen ihm angemeffenen Rahmen, der durch richtige Einfaffung den malerifchen Effect zufammenhält und wohl auch fteigert. Die weite Bühnenpforte mit ihren fchräggeftellten Wandungen zwifchen hohen Pilaftern oder Schmuckfäulen, wie fie damals fchon angeordnet wurde, gibt fo recht den feftlichen Prunkrahmen für die Scene ab; fie umfafst und begrenzt auf das Glücklichfte das fich vertiefende, wandelbare Bühnenbild mit feinen Couliffen und Profpecten. Zur Vollendung des Bautypus eines Hoftheaters kamen endlich die Profceniumslogen hinzu, die befonders in den Entwürfen der Galli-Bibiena zu fürftlicher Pracht gefteigert find. Es galt von früher her als Privilegium der hochgeftellten Theatergönner (auf der altenglifchen Bühne zur Zeit Shakespeares, wie auf jener der Comédie françaife), fich über die theatralifche Illufion hinwegzufetzen, und die Darftellung nicht blos zu befehen, fondern direct in fie hineinzufehen. Diefem mit dem Hofrange zufammenhängenden Vorrecht hatte man früher durch refervirte Sitze auf der Bühne felbft entfprochen; jetzt wurde dafür durch jene Schaubalkone in den Wandungen des Profceniumsrahmens in einer Weife vorgeforgt, welche an die künftlerifche Pflicht der idealen Täufchung doch nicht übermäfsig ftörend herantrat. Zugleich war aber mit den Profceniumslogen, die an fich eine reichere decorative Ausgeftaltung zuliefsen, ein weiteres, fehr erwünfchtes Schmuckmotiv für die Ausgeftaltung des Theaterfaales gewonnen. Sie bildeten mit der prunkvollen Hofloge hinten in der Mitte den architektonifchen Dreiklang, welcher die Totalwirkung des ganzen Interieurs beherrfchte und zufammenfafste.

Das fortan immer reichere Scenenbild von perfpectivifch malerifcher Wirkung erforderte auch ferner eine folche Raumform des Theaterfaals, die fich für die von der Bühne her dargebotenen Schauwirkungen am entfprechendften erwies. Von dem halbrunden Theater der Renaiffance, das noch an die antike Cavea erinnerte, war man fchon lange abgekommen. Der nächfte Übergang war der vom Halbkreis zum geftelzten Bogen; doch bald genug bildete fich diefes ftarre U, das fich lediglich aus der beiderfeitigen geradlinigen Verlängerung der hinteren Abrundung ergab, zu einer belebteren Umrifsform weiter, welche einer Schwellung der Linie nach beiden Seiten hin — bei entfprechender Einziehung oder Ausweitung nach vorn — in verfchiedenem Mafse fähig war, und fich demgemäfs auch für die radial zufammenlaufende Richtung der Sehlinien günftiger erwies. Dies ermöglichte denn eine wechfelnde Geftaltung des Saalraumes je nach Gefchmack oder Bedarf, eine Freiheit in der Umzeichnung des Umriffes, von der man denn weiterhin vielfachen Gebrauch machte.

Vom XVII. in's XVIII. Jahrhundert hinüber treffen wir auf verfchiedene Übergangsftufen der Raumesbildung des Theaterfaales, denen zu folgen ebenfo belehrend wie intereffant wäre. — Eine ganze Gefchichte der Grundriffe thut fich da vor der rückfchauenden Betrachtung auf. Sehr beachtenswerth hiebei ift dies, dafs der Fortfchritt bezüglich der Raumesentwicklung des Saales — und zwar von Italien her — fich zunächft in den öffentlichen Theatern für das grofse Publicum vollzog, die bei der aufserordentlichen Popularität der italienifchen Oper ein immer gröfseres Faffungsvermögen benöthigten.

Die eigentlichen Hoftheater entwickelten fich mehr nach der Seite der decorativen Pracht hin, als nach jener der bautechnifchen Zweckmäfsigkeit. Einen Rückblick auf die Löfungen des Grundrifsproblems, das alle Praktiker des Theaterbaues damals der Reihe nach befchäftigte, können wir hier nur in der flüchtigften Skizze geben.





Dramatiſche Dichter des XVIII. und XIX. Jahrhunderts. (Plafondbild von A. Hynais.)

Dieſe Verſuche mit wechſelnder Dispoſition gehen zunächſt von Italien nach Frankreich hinüber. Einer aus dem berühmten, theaterbauenden Geſchlecht der Galli-Bibiena (Antonio[2]) ſoll dem Theaterſaal aus akuſtiſchen Gründen die Form einer Glocke gegeben haben, die ſich gegen die Scene hin erweiterte; dann verwechſelte er aber die Eigenſchaften eines tönenden Körpers mit jenen des Raumes, in welchem der Ton erzeugt wird. (»Parallele des principeaux théatres« etc. Introduction pag. 12.) Dieſe ſogenannte »courbe phonique« fand anfangs auch in Frankreich Geltung; als ſich aber dieſelbe durchaus nicht bewährte, ſei man (wie Goſſet bemerkt) zu der entgegengeſetzten Form übergegangen, die eine abgeſtumpfte Ellipſe, oder genauer: ein Ovoid ergab, mit Verengung der Öffnung gegen die Bühne. Schon lange vorher hatte Carlo Fontana dem Saal dieſe Geſtaltung gegeben, und zwar in dem Teatro Tordinona oder d'Apollo, das er im Jahre 1675 zu Rom erbaute (noch jetzt, nachdem der Duca Torlonia es 1830 von Valadier umbauen ließs, das vornehmſte Theater Roms für Oper und Ballet).

Für den weiteren vergleichenden Überblick ſind einige Grundriſſe intereſſant, die Goſſet in den Tafeln zu ſeinem Werke beibringt (pl. 3., 4. und pl. 6., 7.). Charakteriſtiſch für den ausgebildeten Typus des italieniſchen Zuſchauerraumes iſt die langgeſtreckte Form eines ovoid-ähnlichen Korbbogens, wie eine ſolche das berühmte Teatro di S. Carlo aufweiſt (nach dem Entwurf des ſicilianiſchen Brigadier's Giov. Medrano ausgeführt von dem Neapolitaner Angelo Caraſale um 1737, reicher erneuert von Ferd. Fuga (1777). Doch wuſste man ſchon vordem in Italien die Curve des Grundriſſes mit mehr Schwung zu ziehen. Ein frühes Beiſpiel hiefür iſt das Teatro Argentina (von Theodoli 1680), mit voller ſeitlicher Ausweitung des gegen die Bühne hin eingezogenen Ovoid's. Der Grundriſs wirkt an ſich höchſt gefällig durch die Klarheit des Baugedankens; die Convergenz der Logen-Zwiſchenwände iſt ſehr gut gerichtet. Das mächtig groſse Teatro della Scala erſcheint nur als die Potenzirung dieſes Typus, bewunderungswürdig in der rationellen Sicherheit des Entwurfes bei ſo erweiterten Dimenſionen. Der ſechsgeſchoſsige Logenring baut ſich äuſserſt nüchtern, aber zweckgemäſs empor. (Architekt: Pietro Marini 1778.)

Soufflot, der geniale Erbauer des Pantheon in Paris, wandte für ſein Theater in Lyon (1756) die »Ellipſe italienne« mit verengter Proſceniumsöffnung an, aber bei ungünſtiger Anordnung der Seitenlogen mit mehr Rückſicht auf das gute Hören, als auf das gute Sehen. Fortan regt ſich der franzöſiſche Theaterbautrieb ſelbſtändiger. Dies zeigt ſich zuvörderſt in der Plan-Anlage des Theaters von Bordeaux (erbaut von V. Louis 1780). Der ellipſenförmige Grundriſs geht hier förmlich in die Rotunde über, ſo daſs nur die Ränder des Logenhauſes, etwa zunächſt dem Orcheſter, aus der Kreislinie ſich herausbeugen, dieſe aber — in den Zuſchauerraum völlig herumgezeichnet — inmitten die convexe Linie der Bühnenrampe tangiren müſste. Derſelbe Architekt wurde auch im Jahre 1787 mit der neuen Conſtruction des Théâtre-Français am Palais-Royal zu Paris beauftragt. Hier modificirte er inſofern die Saalanlage von Bordeaux, daſs er im Erdgeſchoſs die Seiten des Saales beinahe gerade ſtellte, aber in den höheren Geſchoſsen die Curve immer mehr ſich ausſchwingen ließs, bis ſie gegen die Decke hinan völlig kreisförmig wurde. Der Saal, damals im Louis-seize-Styl decorirt, wurde unter dem Conſulat und durch weitere Reſtaurationen (die letzte von 1881) gänzlich verändert.

Soweit wäre man denn mit dem Theaterbau bis zum Ablauf des XVIII. Jahrhunderts gekommen. Im Grunde genommen, weit genug. Das Theater erſcheint nun nach innen hinein ausgebaut und architektoniſch organiſirt. Was die neueſte Zeit hinzugebracht, iſt bautechniſcher Fortſchritt im Conſtructiven, Modification der Anordnung nach wohlerwogenen, praktiſchen Rückſichten, dann auch formale Bereicherung in gewiſſen Einzelnmotiven, aber nicht eben ein Anlauf zu einer völlig veränderten Linie neuer Entwicklung.

Zur weiteren Ergänzung dieser überleitenden Betrachtungen möchten wir noch Folgendes bemerken. Die vordem sehr exclusiven Hoftheater wurden in der letzten Phase zu öffentlichen Theatern; Kaiser Josef II. führte sogar die damals überraschende Bezeichnung »Nationaltheater« ein. Das fürstliche Herrenrecht reducirte sich zuletzt auf die Hofloge und die seitlichen Proscceniumslogen; die aristokratische Exclusivität trat immer mehr zurück, das gröſsere Publicum nahm in der Breite Besitz von dem Theatersaal. Dies war auch von wesentlichstem Einfluſs auf die ganze architektonische Haltung der Anlage im Falle eines Umbaues oder eines völligen Neubaues. An die Stelle der üppig gleiſsenden Pracht nach früherem Hofgeschmack trat edle, gemessene Würde, eine gewisse ruhige Feierlichkeit des allgemeinen baulichen Eindrucks. Der Prunk des Theatersaales von früher schlug sogar nicht selten in kühle Nüchternheit um, wie denn überhaupt die Gegensätze bei schärferer Wendung des Übergangs oft sehr augenfällig hervortreten.

Jetzt gelangte endlich auch das recitirte Schauspiel zu der würdigen Wohnstätte eines wirklichen Kunstbaues, auf welche es lange genug harren muſste. Oft genug wurden Ballhäuser zu Komödienhäusern adaptirt; diesen baulichen Ursprung hatte noch in der Zeit der Kaiserin Maria Theresia unser altes Burgtheater. Keines jener Theater, welche der Schauplatz des Aufschwungs der dramatischen Dichtung und der Schauspielkunst in Deutschland in der zweiten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts waren, hatte irgendwelche architektonische Bedeutung; den Neubau des Weimarer Theaters feiert Schiller mit der poetischen Höflichkeit des Idealisten, wenn er in dem Prolog zu »Wallensteins Lager« (zur Wiedereröffnung der Schaubühne in Weimar im October 1798) den »neu verjüngten Saal« begrüſst, »den die Kunst zum heiteren Tempel ausgeschmückt, den harmonisch hohen Geist«, der den Beschauer »aus dieser edlen Säulenordnung« anspricht.

Erst im XIX. Jahrhundert kam der architektonische Gewinn des Theaterbaues, den früher nur die Oper für sich fructificirte, auch der nationalen Dramatik, dem recitirten Schauspiel vollends zu Statten. Die erste Besitzergreifung dieses lange vorenthaltenen Rechtes trat anspruchslos genug, ja beinahe schüchtern auf: man sehe sich nur den Saal des königl. Schauspielhauses in Berlin von Schinkel daraufhin an. In unserem neuen Burgtheater dagegen hat sich die Kunststätte des Schauspiels, was Glanz und Prunk betrifft, ganz dem Opernluxus gleichgestellt. Wohl mit zu vielem, wenn auch äuſserst gewählten Sinnenreiz der Ausstattung — der aber für die mehr gedankenhafte Schauspielstimmung doch zu opernhaft sinnlich ist. Auch alles der Verzierung dienende Figurale deutet auf Sang und Klang hin, aus allen Winkeln drängt sich heimlich Musik heran. In diesem Sinn wirkt in der That, wenigstens decorativ, eine Reminiscenz an die früheren Hoftheater nach, die durchwegs der Pflege der Gesangskunst und des operistischen Scenenzaubers geweiht waren.

Moderne Saalanlagen.

IN unserem Jahrhundert treten im Grundriſs und Aufbau der Theatersäle gewisse typische Hauptformen auf, die als Resultate der vorangegangenen Entwicklung anzusehen sind. In Frankreich, zuvörderst zu Paris wirken die starken Impulse von Victor Louis unverkennbar nach. Bei Neubauten, wie bei Reconstructionen der Theater tritt im Allgemeinen in dieser Richtung ein übereinstimmender Charakter hervor. Dies wäre beiläufig der normale Typus: nach hinten schwingt sich die umfassende Curve des Saals in voller Kreisrundung herum, beugt sich aber zu beiden Seiten ein wenig nach auswärts, um dadurch zugleich eine erweiterte Prosceniumsöffnung zu ermöglichen.

Die Säle der Pariser Theater haben zunächst jenen weiten, ausgerundeten Umriſs, den man als ein französisches Merkmal der Saalanlage bezeichnen kann. So das »Odeon«, das zweite Theater für das höhere recitirte Schauspiel; ferner das Théâtre de la Porte-St.-Martin, gleichfalls für das Drama, speciell auch für das Ausstattungsstück. Ein besonders bezeichnendes Beispiel dieser Planform ist die Opera-

Comique (Salle Favart); in der inneren Decoration geschmackvoll erneuert von Hittorff und Lecointe (1825), nach dem Brand vom 14. Januar 1838 reconftruirt durch Carpentier bis 1840. Zu derfelben Gattung ftellt fich das vornehme Théâtre Italien (Salle Ventadour), das Théâtre Lyrique, fpäter Hiftorique (Architekt Davioud 1861), ebenfo das Gymnafe.

Der Grundrifs der neuen Oper (von Ch. Garnier) nähert fich einigermafsen wieder der italienifchen Ellipfe, nur erfcheint er doch nicht fo langgeftreckt, und eben die weitere Ausrundung im Fond entfpricht durchaus dem franzöfifchen Raumgefühl. Zur vergleichenden Gegenüberftellung fei hier bereits unferes Wiener Hofopernhaufes gedacht, das mit feinem länglichen, fchön eingezogenen Eirund zwifchen der italienifchen und franzöfifchen Grundrifslöfung mitten hindurchgeht.

In Deutfchland und Öfterreich herrfcht die Hufeifenform vor (entweder mit ganz geraden, oder nur mäfsig gekrümmten Schenkeln). Einen derartigen Hufeifen-Grundrifs mit weitem hinteren Kreisbogen, doch gerade auslaufenden Seitenwänden weift das erfte, wie das zweite Dresdener Theater Semper's auf; der Grundplan vom Albert-Theater dafelbft (Architekt Bernh. Schreiber) hat dagegen eine nach innen bewegter eingezogene Umrifslinie. Der Zufchauerraum der königlichen Oper in Berlin, urfprünglich von Knobelsdorff unter Friedrich dem Grofsen von 1741 bis 1743 fehr zweckmäfsig erbaut, war von vornan hufeifenähnlich als verlängerte halbe Ellipfe geftaltet, welche am Profcenium durch Kreisfegmente von kurzem Radius abgefchnitten wurde. Bei dem Umbau durch den älteren C. G. Langhans im Jahre 1787 und dem weiteren Erneuerungsbau durch den jüngeren C. F. Langhans (nach dem Brande von 1843) blieb die Anordnung des Zufchauerraums die alte, bis auf die Verlängerung des Profceniums. — In dem hufeifenförmigen Zufchauerraum des Theaters zu Leipzig (erbaut von C. F. Langhans bis 1868) zieht fich der Logenbau gegen die Bühne hin in fchräger Linie ohne Krümmung ein. Zwei uns nahe liegende Beifpiele des modernen Theaterbaues feien noch in diefem Zufammenhange angeführt: das Stadttheater in Brünn (1882 von Fellner und Helmer), mit mäfsiger Einfchrägung des Hufeifens nach dem deutfchen Normal-Grundrifs, und das königl. ungarifche Opernhaus zu Buda-Peft (1884 von Nic. v. Ybl) mit bewegterem Zug der inneren Curve des Logenaufbaues.

Der Hufeifen-Grundrifs, fo einfach er vorgezeichnet fcheint, läfst alfo immerhin Varietäten zu, die den räumlichen Eindruck des Saales wefentlich modificiren. Hier wären gerade die fehr abweichenden Specialitäten der Wiener Theatergrundriffe bemerkenswerth, die wohl in erfter Reihe durch die praktifche Tendenz einer möglichft lucrativen Ausnützung der Plätze bedingt erfcheinen.

Das Carltheater (ein früherer Bau von Sicardsburg und Van der Null v. J. 1847) war ein refoluter Verfuch, auf ein fpeculatives Theaterprogramm einzugehen: man erkennt hier noch kaum die Architekten des fpäteren, mit monumentalen Adel angelegten Hofopernhaufes. Um ein Parterre in eingezogener Hufeifenform thürmte fich da rings ein babylonifcher Gallerienaufbau empor, welcher erft in jüngfter Zeit durch die mit grofsem architektonifchen Verftändnifs und Gefchmack vollzogene Reconftruction vom Architekten Victor Weymann mittels Befeitigung der vierten Gallerie und niedrigerer Legung des Plafonds in glücklichfter Weife entlaftet wurde. — Von älterer Conftruction ift das Theater an der Wien. Die Saalform fetzt fich aus einen hinteren Halbkreis und einem langen Parallelogramm zufammen; zwifchen hoch anfteigenden Gallerien mit Sitzplätzen ziehen fich bis zum vierten Rang fchmälere Zonen mit Stehplätzen hinan. — Das Theater in der Jofefftadt, als Gebäude höchft anfpruchslos, hat doch eine ganz rationelle Plananlage: eine längliche, wohl eingezogene Ellipfe, mit angemeffener Difpofition der Logen, Balkonfitze und Gallerien. — Die Theater der letzten Bauepoche beanfpruchen unfere nähere Aufmerkfamkeit. Vorerft das deutfche Volkstheater. Die Architekten Fellner und Helmer find überhaupt erfinderifch in neuen Varianten des Grundriffes und Aufbaues; dies zeigten fie auch hier. Hinten wird das Stehparterre durch ein weites Kreisbogenftück umfafst, zu den Seiten des Parquets ftellen fich die Logengefchofse mit fchrägen, convergirenden Wandungen gegen die Bühne hin; nach rückwärts fteigt in zwei Rängen ein doppeltes Gallerien Amphitheater auf. Von ganz eigenartiger Anlage ift das Raimund-Theater (Architekt Fr. Roth). Die Saalform rundet fich zum Dreiviertelkreis aus, der fich auch äufserlich, nach Art der Semper'fchen Theater ausdrückt. Mit Ausnahme der Profceniumslogen waren anfänglich keine weiteren Logen beantragt; der umkreifende Aufbau des erften und zweiten Ranges fchwingt fich in oben weiter gezogener Curve um den Innenraum, und die Parterrefitze gehen darunter (zum Theil gedeckt) bis nach hintenhin durch.

Die Rotundenform des Theaterfaales, die beiher auch in Deutfchland vorkommt, ift im Allgemeinen als antiquirt anzufehen. Wohlgemerkt nicht in der modificirten franzöfifchen Anlage, fondern in jener ftreng cirkelgerechten Rundung, welche nur durch die Chorde der Bühnenöffnung abgefchnitten erfcheint. Die



Cameenbild von A. Hynais an der Logenbrüſtung des erſten Ranges.

Verengung der letzteren iſt die unmittelbare Confequenz dieſer Conſtruction, nicht minder der ungünſtige Ausblick von den ſeitlichen Plätzen aus, je mehr ſich dieſelben der Bühne nähern. Eine ſolche Rundform zeigt das ältere Theater von Moller in Mainz (ſiehe den kleinen Grundriſs S. 13), dann das Hof- und Nationaltheater zu München, wo dieſe Anlage durch den umfänglichen Logen- und Gallerien-Umkreis in ihrem räumlichen Eindruck beſonders ſchwerfällig erſcheint (nach dem Brande von 1823 wieder aufgebaut von Leo v. Klenze, mit Beibehaltung des urſprünglichen Planes vom Hofbaumeiſter K. v. Fiſcher); von weſentlich gleicher Planbildung iſt ebendort das königl. Theater am Gärtnerplatz (1863 von einer Actiengeſellſchaft gegründet). In dieſe Reihe gehört das ſchon früher beſprochene Hoftheater zu Carlsruhe von Hübſch, das Stadttheater in Hamburg (nach einem Entwurfe Schinkels erbaut 1873 durch M. Haller) und das Reſidenztheater in Dresden (1872 erbaut von A. Stock, Schönherr und Weiſse).

In decorativer Beziehung wäre wohl durch die Rotundenform eine einheitliche Centralwirkung für den Plafond gewonnen, der da in einer Rundung, mit peripheriſch angeordneten Deckenbildern oder mit radialen Verzierungsmotiven zu wohlſtyliſirter Wirkung gelangen mag. Aber derſelbe Effect nach oben hinan läſst ſich auch bei dem ovoidartigen und hufeiſenförmigen Grundriſs erzielen, weil beide in der Höhe der Galleriegeſchoſse ſo leicht in die Kreisform hinübergeführt werden können. Glänzende Beweiſe hiefür liefern uns die Plafonds der neuen Oper in Paris und des Opernhauſes in Wien; auch das Hofburgtheater wird uns bald nach dieſer Richtung einen reichlichen Stoff der Betrachtung darbieten. (Der Architekt muſs nur darauf bedacht ſein, bei Ausbildung der Saaldecke die unregelmäſsige Stellung der Stützen, welche ſich aus jener Anlage des Saales ergibt, durch eine gefällige Löſung auszugleichen.)

Es iſt wohl nur als Lehrmeinung, als theoretiſches Axiom zu nehmen, wenn Gottfried Semper in der Denkſchrift über ſein erſtes Dresdener Theater (Seite 7) für die reine Halbkreisform des Saales, oder doch für die möglichſte Annäherung an dieſelbe eintrat. Praktiſch war es ihm damit nicht ernſt, denn zuletzt legte er ſeinen Saal doch hufeiſenförmig an.

»Das Eine ſteht feſt, daſs die Halbkreisform die meiſten Vortheile gewähren würde, wenn ſie ſich mit den modernen Anſprüchen an die Bühnenkunſt vereinigen lieſse; dieſe Form ſcheint gewiſſermaſsen von der Natur ſelbſt und dem Inſtincte der Menſchen zu ähnlichen Zwecken vorgeſchrieben zu ſein. Wo viele Menſchen beiſammen ſind, und etwas die allgemeine Schauluſt in Anſpruch nimmt, dort gruppirt ſich die Menge im Kreiſe um den Mittelpunkt des gemeinſchaftlichen Intereſſes; wo der Gegenſtand der Aufmerkſamkeit ſich an eine Wand anlehnt, dort wird ein Halbkreis von Schauluſtigen entſtehen. Dieſer letztere Fall trat bei der antiken Bühneneinrichtung in Anwendung, bei der die Scene die Wand bildete, vor welcher die dramatiſche Handlung ſich entwickelte. Die Halbkreisform der antiken Theater, verbunden mit der ſtufenweiſen Überhöhung der hinteren Plätze vor die vorderen, geſtattete Allen den unverdeckten Blick auf die Bühne; und ſelbſt an den ungünſtigeren Plätzen, am äuſserſten Rande der Cavea, war man mindeſtens der Handlung ſo nahe gerückt, wie möglich ... Dieſe vortheilhafte Grundform des Saales iſt freilich bei unſerer guckkaſtenartigen Einrichtung der Bühne nicht rein durchzuführen; jedoch läſst ſich behaupten, daſs derjenige Saal am wenigſten ungeſchickt geformt ſei, der von ihr ſo wenig als möglich abweicht.«

Semper faſst da die Halbkreisform des Zuſchauerraumes in ganz ähnlicher Weiſe als ein Naturproduct des Schaubedürfniſſes auf, wie Goethe viel früher den Krater der Arena in dem berühmten



Cameenbild von A. Hynais an der Logenbrüstung des ersten Ranges.

Brief aus Verona. Nur ift die »Scena«, vor welcher fich die dramatifche Handlung auf dem modernen Theater abfpielt, keine blofse Wand mehr, fondern ein voller Bühnenraum mit Mittel- und Hintergrund, dem fich das Profcenium als Vordergrund voranlegt. Das ift's eben, was von Semper die »guckkaftenartige Einrichtung« der jetzigen Bühne genannt wird, welcher wir jedoch die malerifch-perfpectivifche Wirkung des Bühnenbildes verdanken. Und hieraus ergibt fich auch ein anderes optifches Verhältnifs vom Saal aus in die Tiefe der Bühne hinein.

Was der Architekt des Dresdener Theaters nur als Wunfch ausfprach, hat um ein gutes Stück früher Schinkel in dem Berliner Schaufpielhaus wirklich zur Ausführung gebracht. Sein Saal hat die ftreng cirkelgerechte Halbkreisbildung, auf die er angeblich über äufsere Nöthigung, im Grunde aber doch mit Überzeugung einging. »Es war die Abficht, im neuen Theater das höhere Drama, das Luftfpiel und die kleine Oper zu geben; die grofse Oper, das Ballet und alle anderen mit Scenenprunk ausgeftatteten Stücke follten dem königlichen Opernhaus verbleiben. Hieraus erftand nun der Wunfch: dafs die Scene in einer mäfsigen Gröfse gehalten würde, damit der Schaufpieler überall gut vernommen werde und von feiner Mimik nichts verloren gehe. Um diefem Zweck ficherer zu erreichen, wurde (über Befehl des Königs) die Breite des Profceniums auf 36 Fufs beftimmt. Diefes feftgefetzte Mafs war nun der Modul für alle übrigen Abmeffungen. Allerdings konnte bei einer folchen geringen Scenenöffnung auch der Zufchauerraum nur eine mäfsige Gröfse haben. Je mehr fich aber die Form des Zufchauerraumes dem Halbkreis nähert, je vortheilhafter ift fie für's Sehen und Hören, wie dies fchon die antiken Theater beweifen: es wurde deshalb auch bei diefem Entwurfe die Form des Halbkreifes zu Grunde gelegt. Wohl mufsten die Logen, um überall gute Plätze für's Sehen zu haben, gegen die Seiten hin weniger Tiefe erhalten, als gegen die Mitte zu. Da jedoch bei dem durch die Form des Halbkreifes bedingten kurzen Raum nicht die verlangte Zufchauerzahl in das Theater gebracht werden konnte — fo behalf man fich denn für die Platzgewinnung mit Balkonen vor den Logen.« (C. F. Schinkel. Sammlung architekt. Entwürfe. II. Heft. Berlin 1828.)

Schliefslich mufste es fich doch herausftellen, dafs die halbkreisförmig verkürzte Anlage des Zufchauerraumes zu unferer tiefen Bühne nicht in dem richtigen Raumverhältnifs fteht. Der Hemicycle-Saal Schinkel's blieb denn auch ein vereinzelter, claffiziftifcher Verfuch. Der hufeifenförmige Saal-Grundrifs hat ein entfchieden modernes Recht, fchon wegen der beweglichen Lebensfähigkeit diefer Umrifslinie. Es kommt nur darauf an, die fo wefentliche feitliche Schwingung richtig zu ziehen, und ebenfo die Logen-Zwifchenwände an den Seiten wohl zu richten, um an diefen zumeift heiklen Stellen die Gefahr ungünftiger Plätze möglichft abzuwenden. Für diefe ganze Difpofition gibt es kein Recept, keine Formel, fo wenig wie für eine andere productive Aufgabe der Baukunft. Das befriedigende Ergebnifs hängt hier lediglich von einer glücklichen Raumesempfindung ab, die überhaupt für alle bedeutenden architektonifchen Refultate ausfchlaggebend ift.

* * *

Wenn auch die allgemeinen Hauptumriffe der räumlichen Dispofition in den modernen Theaterfälen viel Gemeinfames haben, fo ergeben fich doch im Einzelnen mannigfache Befonderheiten, die von Fall zu Fall näher zu beachten find.

Gar verfchieden ift zunächft die Anordnung des Parterre's und der Plätze dafelbft, obgleich man glauben möchte, dafs hier das einfachfte Schema zu Grunde liege, welches kaum eine Abweichung geftatte. Zuweilen theilt fich hinten der Ring der Parterrelogen, um einem inmitten zurückgelegten Stehparterre Raum zu gewähren; wie dies auch in unferem Burgtheater der Fall ift. Andererfeits erfcheint als eine gelegentliche franzöfifche Einrichtung das fogenannte »Amphitheater« im Fond des Parterres. Die Sitzreihen desfelben fteigen im hinteren Halbrund des Saales mit mäfsiger Erhebung hinan; fo in der neuen Oper zu Paris. Vor dem Amphitheater liegen erft in langer Erftreckung die Reihen der Parterrefitze und ganz vorne dann die »Fauteuils undt Salles d'orcheftre«.

Die Logengefchofse bauen fich entweder in direčter Übereinanderftellung auf, oder auch — von einem Rang zum nächften — mit zurückweichenden Grundlinien der Brüftungen. In Italien, wo es Brauch ift, dafs jede angefehenere Familie der Stadt eine eigene Loge befitzt, ordnete man feit jeher möglichft viele lothrecht übereinander gefetzte Logenreihen an. Die einzelnen Logen find völlig abgetrennt, zimmerartig eingerichtet, circa 1·30 *m* breit, 2·50 *m* und mehr tief, mit horizontalem Boden, vorn mit Ziehgardinen, und nur auf zwei bis drei Plätze an der Brüftung berechnet. Da die Sitze nicht anfteigen, läfst fich die Höhe der einzelnen Ränge fo befchränken, dafs ihrer oft fünf bis fechs übereinander möglich find; der Eindruck diefes Zellen-Aufbaues ift — wie Garnier bezeichnend fagt: »columbarienartig«. In praktifcher, wie in äfthetifcher Hinficht verdient die in Frankreich, gelegentlich auch in Deutfchland angewendete Saaleinrichtung den Vorzug, bei welcher die oberen Ränge hinter den unteren zurücktreten; die Logen find da nur durch niedrige Brüftungen und durch die Tragfäulchen der Ränge von einander getrennt und die Zufchauer finden in mehreren Staffeln hinter einander Platz: fo im neuen Opernhaus zu Frankfurt a. M. (Deutfches Bauhandbuch. Berlin 1884. II. Theil. Seite 656). Die den Logen zuweilen vorgelegten Balkons können das Gefammtbild der Dispofition bereichern, aber auch belaften; fehr viel kommt darauf an, dafs der Architekt diefe Augmentation des Aufbaues zugleich zu einem künftlerifchen Motiv zu erheben verftehe.

Offene Logen empfehlen fich entfchieden für den freieren Ausblick. Die Zwifchenwände derfelben fteigen nach rückwärts in erhobener Abrundung empor, fenken fich aber nach vorne bis zur Brüftung nieder. Wenn die Logengefchofse von unten nach aufwärts zurücktreten, können die eingezogenen Scheidewände (gleich vollen Wandungen) den oberen Rang erreichen, aber dabei bleiben die Logen doch bezüglich der Vorderfitze offen: fo ift dies z. B. in der neuen Oper von Paris der Fall.

Je mehr aber bei der Anordnung des Logenfyftems auf die Zweckmäfsigkeit und möglichfte Platz-Ausnützung Rückficht genommen wird, defto häufiger kommt die architektonifche Schönheit damit ins Gedränge. Der Parallelismus der übereinander gereihten Ränge gibt einen harten, monotonen Zug der Hauptlinien und die knappe Folge der Logen als folche bildet das denkbar nüchternfte Fachwerk. Dazu fallen bei offenen Logen die verticalen Gliederungen ganz fort; doch auch bei vollen Wandungen läuft es nur auf dünne, vorgeftellte Stützmotive hinaus: etwa nach Art von aufrecht hochgeftreckten Voluten, oder auch von fchmalen Zierpfoften, die fich zuweilen in hagere Karyatiden oder Hermen umwandeln mögen. Es find dies lauter Hilfsformen ohne rechte Ausdrucksfähigkeit; und eine andere Formengebung ift an diefer Stelle nicht zu erwarten, weil es da überhaupt nichts auszudrücken, vielmehr den Mangel an Ausdruck nur möglichft zu maskiren gilt.

Es ginge wohl an, das Logenfyftem in gewiffe gröfsere architektonifche Rahmen zu faffen und auf folche Weife einen Gruppirungseffect zu erzielen. Garnier hat fo den Zufchauerraum der Parifer Oper refolut gegliedert, indem er den Logenaufbau durch vier mächtige korinthifche Säulenpaare, über denen fich weite Bogen hinfpannen, in drei grofse Hauptabtheilungen fchied — zwifchen welche die fchmalen

Intervalle der Doppelſäulen mit den engen und niedrigeren Bogen darüber als ſcharf markirende Theilungsmotive eintreten. Doch das ſchreinermäſsige Regal der Logenkäſten, dieſer linirte Zuſchauerſchrank tritt innerhalb der Einfaſſung jener Säulenarchitektur mit umſo ſchärferem Contraſt hervor. —

Wir haben bis jetzt den Saal an ſich betrachtet, ohne Hinblick auf das Publicum, das denſelben füllen und beleben ſoll. Ein leerer Theaterſaal macht einen weit nüchterneren Eindruck, als ein jedes andere, gleichfalls leere Interieur. Die künſtleriſch-architektoniſche Behandlung kann ſich da nur an die Feſtloge im Fond, an die Profceniumslogen und die Einfaſſung des Bühnenportals halten; die Decoration flüchtet ſich in die Höhe des Plafonds hinauf und nimmt erſt von dieſem einen freien, ungehemmten Beſitz — doch immer noch auf die Gefahr hin, die Concurrenz mit dem centralen Lichteffect des groſsen Kronleuchters nicht ganz beſtehen zu können.

Selbſt der architektoniſche Eindruck des Theaterſaales wird erſt mit dem lebendig hereinflutenden Element, dem Publicum, complet. Dieſes decorirt und colorirt den Saal durch ſeine ſtattlich repräſentirte Gegenwart; ja es baut denſelben erſt aus, indem es ihn füllt. Darum ſoll die Dispoſition der Ränge und Plätze ſo geartet ſein, daſs das Publicum als Ganzes und in beſonderen Gruppen möglichſt wirkſam in das Gefüge des Geſammtbildes trete. Francisque Sarcey, der Kritiker des »Temps«, welcher zur Zeit der Ausſtellung für Muſik und Theaterweſen in Wien verweilte, hat ſicherlich nicht Unrecht, wenn er in einem Punkte die Einrichtung unſerer Theater, zunächſt jene des Burgtheaters rügte. »Das Publicum war zahlreicher, als es mir beim erſten Anblicke zu ſein ſchien. Der Fehler liegt an dem Saale, in welchem man das Publicum nicht genügend überſieht. Die Damen ſitzen nicht im Vordergrunde der Logen korbartig eingebettet. Man möchte glauben, daſs der Architekt ihnen heimliche Boudoirs gemacht hat, von wo ſie das Schauſpiel betrachten können, ohne ſelbſt geſehen zu werden.« (N. Fr. Preſſe, 31. Mai 1892.) Jene korbartige Ausladung der Logenbrüſtungen war Sarcey von den Pariſer Theatern her geläufig; dieſelbe hat thatſächlich den doppelten Vortheil, daſs man geſehen wird, aber zudem auch beſſer ſieht.

Der Halbkreis der hintereinander anſteigenden Sitzreihen der Gallerien erinnert uns wieder an den Stufenaufbau des antiken Theaters: derſelbe erſcheint hier vom Boden herauf über den Logengeſchoſsen des modernen Saales in die oberſte Höhe gehoben. Die Beſucher der Gallerien können auch in einem gewiſſen Sinne als ein einheitliches Zuſchauervolk gelten, während ſich nach abwärts die Geſellſchaftsgruppen des Publicums ſcheiden. Die Stehplätze hinter den Sitzreihen möchte man aus gutem Grunde gern entbehrlich finden. Das Sitzen concentrirt die Aufmerkſamkeit, während das Stehen vielfach zerſtreuend wirkt, auch wohl die unruhigen Regungen leichter entfeſſelt.

Wichtig iſt dies vor allem in äſthetiſcher wie in zwecklicher Hinſicht: man ſei ſtets auf eine ſolche Anordnung der Plätze im ganzen Saale bedacht, daſs nicht durch Schlupfräume und zurückgeſchobene Sitzverſtecke ein Theil des Publicums gegen den andern hin iſolirt werde, wie dies zuweilen in neuen Häuſern geſchieht. Leichte Überſchau des Publicums vom Parterre aufwärts durch alle Ränge hinan bedeutet für den aufmerkſamen Beſucher zugleich die Überſichtlichkeit des Eindrucks der Darſtellung, vornehmlich der erſten Aufnahme eines neuen Stückes ſelbſt. Ohne Frage iſt es an ſich ſchon ein anziehendes und lehrreiches Schauſpiel, gleichſam die geſellſchaftlich bedingten Nuancen der Wirkung von Rang zu Rang mit einem Blicke überſchauen zu können; und da das Theater einmal der Ort iſt, wo man inmitten einer groſsen Gemeinſchaft genieſst und urtheilt, möchte man derſelben in jedem Augenblick mit ſinnlicher Deutlichkeit inne werden.

Es ſind dies Momente, die wir in dem Zuſammenhang unſerer Betrachtung als weſentlich anzuführen hatten, ehe wir an die nähere Charakteriſtik des Burgtheater-Saales gehen.



Famen von V. Tilgner über der Hoffeſtloge. Zeichnung von A. Kaiſer.

Der Zuſchauerraum des Hofburgtheaters.

Siehe die Kunſtbeilage: »Zuſchauerraum«. Photogravure von *R. Pauluſſen* nach einer photographiſchen Aufnahme von *C. Grail.*

Grundriſs und Aufbau.

EIN neuer Zuſtand fordert zur Vergleichung mit dem früheren auf. Wenn wir den Saal des neuen Burgtheaters in der Beſchreibung nachzubauen verſuchen, gleitet die Erinnerung unwillkürlich zu dem Zuſchauerraum des alten Hauſes am Michaelerplatz zurück. (Eine weiter folgende Skizze, welche der kundige Bühnen-Inſpicient Friedrich Bretſchneider für den Hofſchauſpieler Herrn J. Lewinsky anfertigte, verdeutlicht das Dimenſionsverhältniſs durch die ineinander gezeichneten Umriſs-Linien.) Das alte Haus, deſſen man noch ſo lange mit tiefer Wehmuth gedacht, war eigentlich eine ehrwürdige Reliquie aus einer naiveren, weniger bedenklichen Epoche, in der man ohne architektoniſche Sorgen ſich zu behelfen wuſste und doch leidlich dabei wegkam. In das oblonge Viereck des ehemaligen Hofballhauſes wurde, wie wir ja wiſſen, kurzweg ein Theater hineingeſtellt, deſſen Form und Erſtreckung durch den gegebenen Mauernkaſten bedingt war, wenn derſelbe auch nachher verbreitert und um ein gutes Stück verlängert wurde. Der Zuſchauerraum hatte noch die primitive U-Form, ſehr lang geſtreckt, gegen die Bühne hin ſich verengend. Das neue Burgtheater und das Opernhaus contraſtiren dagegen gar ſehr durch ihre geſchwungene Grundriſsform; das erſtere vollends ſtellt ſich mit ſeiner ausgerundeten Breitleibigkeit in den ſchärfſten Gegenſatz zu dem ſchmalen, langen Körper des alten Hauſes.

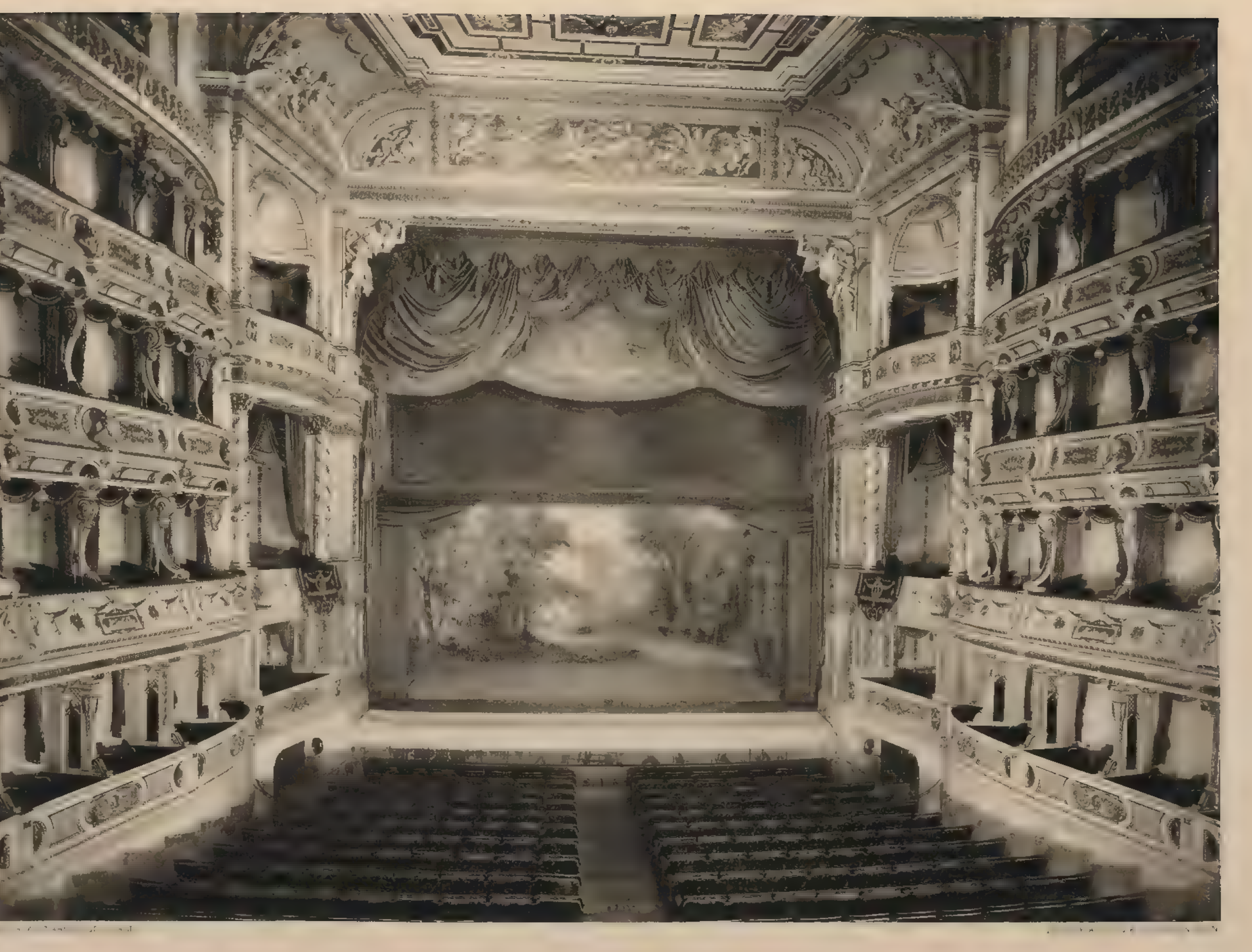
Die Zahlen ſind für das gegenſeitige Verhältniſs ſehr bezeichnend.

Opernhaus: Breite 19·60 *m*, Tiefe 25·85 *m*.
Neues Hofburgtheater: Breite 15·20 *m*, Tiefe 21·35 *m*.
Altes Hofburgtheater: Breite 10·30 *m*, Tiefe 23·60 *m*.

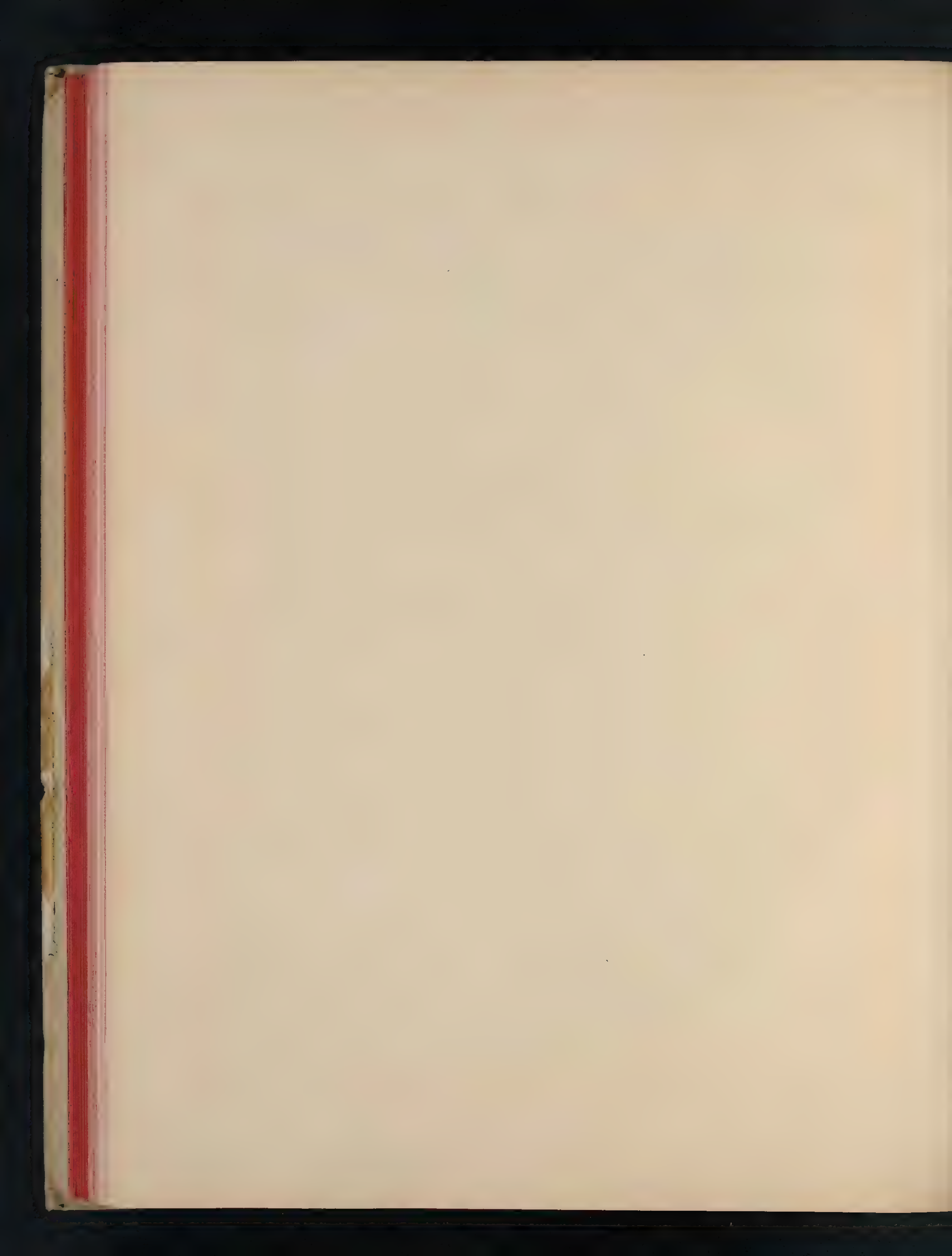
Es iſt nach dieſer Ausmeſſung bemerkenswerth, daſs das neue Burgtheater hinter dem alten an Tiefe um 2·25 *m* zurückbleibt und das Opernhaus ſich nur um dieſelben 2·25 *m* als länger erweiſt; dagegen beträgt allerdings die Breite des letzteren um 9·30 *m*, die des neuen Burgtheaters um 4·90 *m* mehr als jene des alten Burgtheaters.







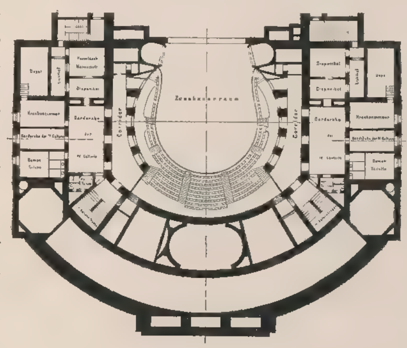
[illegible] RAUM MIT OFFENER SCENE



Wenn wir weiter die Maſsverhältniſſe des Burgtheaters nachrechnen, ſo werden wir die Ziffern als ſolche beredt finden. Hier zunächſt das einfache Schema:

Länge: im Parquet 19·5 *m* — in der 4. Gallerie	28·36 *m*
Breite: im Parquet 14·6 *m* — in der 4. Gallerie	26·00 *m*
Mittelhöhe vom Fußboden bis zum Plafond	17·53 *m*
Stärke der Mauer, welche den Saal vom Bühnenraum trennt . .	1·28 *m*
Weite des Bühnenportals	12·64 *m*
Höhe desſelben	10·15 *m*
Neigungswinkel des Parterres	1 : 12.

Eines fällt in den angegebenen Maſsverhältniſſen ſofort auf: die ungewöhnliche Höhe des Saales für ein Haus, das lediglich für das recitirte Schauſpiel beſtimmt iſt. Der Plafond kann als ein Schalldeckel gelten: dieſer ſoll für das Sprechen doch niedriger gelegt ſein, als für das Singen. Der Saal des Hofopernhauſes iſt 18·50 *m* hoch, alſo nur um 97 *cm* höher als der des Burgtheaters; das neue Dresdener Hoftheater, das für Oper und Schauſpiel zugleich gebaut wurde, aber jetzt faſt ausſchlieſslich Opernhaus geworden iſt, hat allerdings die ſehr namhafte Saalhöhe von 20 *m*. — Auch ſonſt ergeben ſich noch ganz intereſſante Parallelen der relativen Vermeſſung. Obgleich der Plafond des neuen Burgtheaters in dem früher angegebenen Verhältniſs niedriger liegt, als jener der Oper, iſt doch wieder die Proſceniumsöffnung um ein wenig höher im Burgtheater. Selbſtverſtändlich ſchrumpfen dagegen die Höhenverhältniſſe des alten Hauſes ſehr ein. Die Decke desſelben (nur 12 *m* hoch) lag um 5·53 *m* tiefer als in dem gegenwärtigen Saal; die Grundlinie der Brüſtung der vierten Gallerie iſt im neuen Bau 14·50 *m* über das Parquet erhoben, alſo um 2·50 *m* hinaus über die Deckenhöhe des alten Hauſes, während in dieſem der vierte Rang nur 10 *m* hoch lag, ſogar um ein gut Stück niedriger als der dritte Rang im neuen Burgtheater.



Plan des Hofburgtheaters in der Höhe der 4. Gallerie.

Soviel über das Raumverhältniſs. Faſſen wir nun die Form des Saales im neuen Burgtheater in's Auge. Die äuſsere Umfaſſung des ganzen Raumes, d. h. die Conſtructionsmauer rings um den Logengang, weiſt ein ſtark verbreitertes Hufeiſen auf, oder mit genauerer Bezeichnung: eine Ausrundung nach hinten in rein gezogenem Halbkreis, welcher ſeitlich in ganz gerade Wandungen übergeht, doch bei dem Cirkeleinſatz von der Mitte des Zuſchauerraumes aus ſich im Proſcenium zum vollen Kreis zuſammenſchlöſse. In der Höhe der vierten Gallerie bildet ſich dieſer Grundriſs durch das curvenförmige Vorrücken der Wandpfeiler beiderſeits thatſächlich zur Rotunde um, die nur durch das Bühnenportal abgeſchnitten erſcheint.

Die Höhe der Logen in jedem der Ränge beträgt 2·60 *m*; die Tiefe, vom Eingang bis zum Fuſse der nach obenhin zurücktretenden Brüſtungen gemeſſen, in den Parterrelogen und jenen des erſten Ranges 2·30 *m*, im zweiten Rang 2 *m*, im dritten 1·80 *m*; die mittlere Tiefe der Logenvorräume macht etwa 2·40 *m* aus. — Nun kommen wir aber wieder zu einem Streitpunkt. Bekanntlich weiſt der Saal des Burgtheaters eine Beſonderheit auf, welche die lebhafteſte Oppoſition hervorrief. Die innere Curve des Logenaufbaues und ſeiner Brüſtungen läuft nicht gleichmäſsig mit der den Saal hinter den Logen umſchlieſsenden Hauptmauer hin, ſondern ſchwingt ſich an den Seiten heraus, um ſich gegen das Proſcenium hin wieder zurückzubiegen. Dies iſt die in argen Verruf gerathene »Lyraform«.

Eigentlich iſt dieſe Geſtaltung des Logenhauſes keine ſo ungewöhnliche Erſcheinung. Wir finden dieſelbe wiederholt vor: im Theater von Marſeille, in mehreren Pariſer Theatern, wie im Odeon, der

opéra comique, und ebenſo in Deutſchland in dem Mainzer Theater von Moller. Auch das Opernhaus von Budapeſt weiſt — wenn auch in ſehr gemäſsigter Weiſe — eine ſolche Schwingung der Brüſtungslinien der Logenränge auf.

Bei offenen Logen hindert auch dieſe Anordnung nicht den freien Ausblick auf die Bühne. Doch hierin lag eben der wunde Punkt dieſer Dispoſition, daſs dieſelbe im Burgtheater (und zudem mit verſtärkter Krümmung) bei Logen mit vollen Zwiſchenwandungen zur Anwendung kam. Jene, die am Ausbug der Curve liegen, erwieſen ſich (beſonders im 2. und 3. Range) als äuſserſt ungünſtig, daher ſie denn im Preis weit billiger ſtehen, und trotzdem nicht begehrt werden. Freilich gibt es ebenfalls in anderen modernen Theatern ungünſtige Seitenplätze, wo die Schuld nicht an der Lyraform liegt: ſo z. B. in der neuen Oper von Paris, wie dies auch in dem groſsen Theaterwerk von Contant und de Filippi (pag. 51) conſtatirt wird.

Haſenauer behauptet zwar, er ſei bezüglich jener hart verurtheilten Anordnung unter äuſserem Zwang geſtanden, da höheren Orts die unabweisliche Forderung an ihn geſtellt worden ſei, eine vorgeſchriebene Anzahl von Logen, wie es immer angehen möge, unterzubringen. Wir citiren hiefür zwei Berichte.

Ranzoni ſchrieb in dem Nekrolog auf Karl Freiherrn von Haſenauer (Neue Freie Preſſe v. 5. Januar 1894): „Bei aller Bewunderung für die künſtleriſche Pracht und Schönheit des Baues wurden bekanntlich nach der Eröffnung des neuen Burgtheaters Klagen über gewiſſe Mängel desſelben laut, indem einerſeits die darſtellenden Künſtler ſich beſchwerten, daſs ſie mit ihren Leiſtungen nicht die gleiche Wirkung erzielen, wie in den Räumen des alten Theaters, und anderſeits das Publicum ſich beklagte, daſs man auf gewiſſen Plätzen, namentlich in manchen Logen, nur ungenügend höre und ſehe. Haſenauer fühlte ſich durch dieſe Einwendungen ſehr empfindlich getroffen. Er machte dagegen geltend, daſs gerade die gerügten Mängel nicht ſeine Schuld ſeien und vielmehr durch fremde Einflüſſe, denen er gehorchen muſste, herbeigeführt wurden. Er wies darauf hin, daſs die Schauſpieler es waren, welche verlangt hätten, daſs der Umfang des Zuſchauerraumes eingeengt werde, während von Seite der Hofämter auf einer beſtimmten Zahl von Logen beſtanden wurde. In Folge deſſen habe er dem Zuſchauerraume jene Form geben müſſen, welche die ungünſtige Lage einiger Logen veranlaſste, und dieſer Mangel ſei auch dadurch entſtanden, daſs er nicht offene Logen (wie in anderen modernen Theatern) anlegen durfte, ſondern an das alte italieniſche Syſtem der geſchloſſenen Logen gebunden war. Ebenſo war er durch die hergebrachte Anzahl der »Ränge«, an der gleichfalls feſtgehalten wurde, genöthigt, dem Zuſchauerraum ſeine Höhe zu geben, die wohl als Haupturſache der nicht überall günſtigen Akuſtik betrachtet werden muſs.« — Profeſſor C. von Lützow äuſserte ſich bald darauf in dem Nachruf: »Carl Freiherr von Haſenauer. Nach perſönlichen Erinnerungen« (Zeitſchrift des öſterreichiſchen Ingenieur- und Architektenvereines, 23. Februar 1894) bezüglich jener Invectiven gegen das Burgtheater in folgender Weiſe: »Schon vor deſſen Eröffnung (im Herbſt 1888) hatten ſich aus den Kreiſen der Bühnenwelt Einwendungen gegen die Zweckmäßigkeit der Anlage geltend gemacht. Der fünfjährige Beſtand des Hauſes rechtfertigte dieſe Bedenken zwar nicht in ihrer ganzen Schärfe; aber zu beklagen bleibt immer, daſs der prächtige Ban für das recitirende Drama weder in akuſtiſcher, noch in optiſcher Hinſicht ſich günſtig erwieſen hat. Dafür gerade Haſenauer allein verantwortlich zu machen, iſt jedoch ſehr ungerecht. Denn jene Mängel, ſoweit ſie beſtehen, ſind Mängel des Planes (?). Und der Plan rührt zweifelsohne in allen Hauptzügen von Semper her. Was vornehmlich die viel angefochtene Lyraform der Logenränge betrifft, ſo hätte kein Architekt der Welt derſelben entgehen können, wenn ihm einmal von der oberſten Theaterbehörde die kategoriſche Bedingung geſtellt war, eine beſtimmte Anzahl von Logen von vorgeſchriebenem Faſſungsraum in einen Rang von feſtgeſetzter Tiefe zu zwängen. Durfte nach der Tiefe hin nicht weiter gegangen werden und mochte man auch die Breite des Proſceniums nicht noch mehr ausdehnen, ſo blieb eben nur die doppelte Biegung des Ranges (auswärts und einwärts) als Ausweg übrig.«

Dieſe Leiden wiſſen wir zu würdigen. Aber in ſolchem Falle ſoll der Architekt den Muth des Widerſtandes, der Geltendmachung der richtigen fachmäſsigen Einſicht haben, ſonſt muſs er ſeine willfährige Nachgiebigkeit gerade jener Inſtanz gegenüber am härteſten büſsen, der er ſich vorher gefügt. Zum Bauen im groſsen Styl gehört Willenskraft und unbeirrte Überzeugung.

Wir haben bereits früher (Seite 31) auf den Beſchwichtigungsartikel der »Wiener Abendpoſt« vom 2. Januar 1889 hingewieſen, in welchem (ſo zu ſagen) officiell erklärt wurde, daſs der Plan des neuen Burgtheaters von Gottfried Semper herrühre, und Haſenauer nur die Ausführung des Baues im Detail angehöre. Es muſste damals auffallen, unter dem Reichsadler der Staatszeitung die bauliche Urheberſchaft Sempers conſtatirt zu finden — aber nur für diesmal allein. Früher war ſein Name beſchwiegen worden, und nachdem ſich die Wogen der Aufregung einigermaſsen gelegt hatten, beſchwieg man ihn ebenſo wie vordem. Muſste die unbefangene Meinung nicht dahin gehen, daſs Semper's Name nur deshalb aufgerufen wurde, um für die Fehler des Burgtheaters einzuſtehen, ohne daſs ihm aber zugleich ein Antheil an den künſtleriſchen Verdienſten des Bauwerks zuerkannt werden ſollte? Wie nun die

Dinge wirklich ftanden, hat fich jedoch Semper, folange er im Atelier gemeinfam mit Hafenauer für die Hofbauten arbeitete, mehr mit der äufseren Ausgeftaltung des Burgtheaters befchäftigt, als mit dem Inneren, das über den Grundrifs und die Hauptfchnitte auf dem Reifsbrett hinaus noch füglich einen Procefs durchmachen konnte, ehe es zur baulichen Ausführung gelangte. Als es aber fo weit kam, hatte fich das Verhältnifs Sempers zu Hafenauer bereits gelöft.

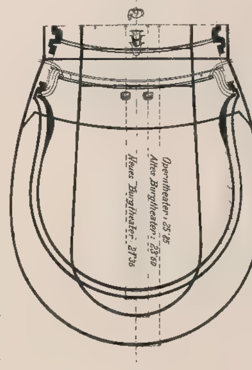
* * *

Das Faffungsvermögen des neuen Burgtheaters ift aus folgenden Angaben erfichtlich:

Rang	Sitze	Stehplätze	Gefammte Perfonenzahl
Parquet	250	—	250
Parterre	84	140	224
88 Logen zu 4 Perfonen	—	—	352
III. Gallerie	126	40	166
IV. Gallerie	332	150	482
		Zufammen . . .	1474

Bei äufserfter Steigerung des Befuchs auf den Stehplätzen liefse fich über diefe normirte Zahl hinaus etwa das Maximum von 1700 Perfonen annehmen.

Verhältnismäfsig erweift fich denn das neue Burgtheater doch nicht allzugrofs, insbefondere im Vergleich mit dem Faffungsvermögen des deutfchen Volkstheaters und des Raimundtheaters, die doch auch als Schaufpielhäufer, ohne Rückficht auf Oper, Operette oder Ballet zu gelten haben. (Jenes ift auf 1837, diefes auf 1590 Perfonen normirt.) Aber unbedingt ift das Burgtheater zu hoch, was fchon oben hervorgehoben wurde; und dies dürfte ebenfo zunächst die akuftifchen Gebrechen verfchulden, wie auch diefes befremdliche Raumesverhältnifs auf die Stimmung der Darftellung und auf jene der Aufnahme derfelben — wenigftens in der erften Zeit — ficherlich hemmend, ja erkältend wirkte. Für unfere Hoffchaufpieler war denn die Überfiedelung in das neue, allzuhohe und weite Haus im erften Anlauf verwirrend und beftürzend. Sie waren es von lange her gewohnt, in dem lieben alten Haufe mit dem Publicum über die Rampe hinweg künftlerifch familiär zu verkehren, als ob fich in der Handlung jedes Schaufpiels nur eine Angelegenheit abwickeln follte, zu welcher die Zuhörerfchaft ins intimfte Vertrauen gezogen wurde. Nun fühlten fie fich gleichfam in gewaltfamer Weife delogirt, fie hatten das Gefühl künftlerifcher Heimlichkeit und Häuslichkeit eingebüßt, in welches fie fich am Michaelerplatz fo warm eingefpielt hatten. Die Anklagen gegen das neue Haus wurden daher — wie fich's leicht begreift — zuvörderft in fchaufpielerifchen Kreifen lebhaft erhoben. Der Hoffchaufpieler Herr Jofef Lewinsky, ein fehr ernfter, über die Bedingungen feiner Kunft gründlich nachdenkender Darfteller, gab diefer Oppofition in einem Vortrag, welchen er im März 1888 im »öfterreichifchen Mufeum« hielt, einen beredten Ausdruck, ftellte aber darüber hinaus auch allgemeine Gefichtspunkte auf. Einige bezeichnende Stellen feien hier angeführt.



Vergl. im Text S. 132.

Seit etwa zwanzig Jahren werden riefige Häufer, thurmartige Säle gebaut; der Mafsftab wird nach der Bevölkerungszahl genommen. In diefen kann es namentlich von den höheren Plätzen aus kein richtiges Verhältnis weder zu der fchaufpielerifchen Darftellung, noch zu dem fcenifchen Bilde geben. Im Theater hat allein derjenige Platz ein Recht der Exiftenz, von welchen aus man den ganzen menfchlichen Körper in allen Bewegungen unverkürzt fehen, und das Mienenfpiel des Schaufpielers deutlich wahrnehmen kann. Die Erfichtlichkeit und Eindringlichkeit mimifcher Kunft hängt von der möglichft kurzen und natürlichen Sehlinie ab. Je mehr fich aber diefe vom Zufchauer zum Schaufpieler hin der Vogelperfpective nähert, defto werthlofer und finnlofer ift der Platz. Wer ein Schaufpiel voll und rein genießen will, darf keinen weiten und hohen Raum wollen. Weder in Frankreich, noch in Deutfchland hat es große Häufer

für das Schaufpiel im vorigen Jahrhundert gegeben; diefe entftanden erft mit der Ausbreitung der Oper an jenen Orten, welche mit dem Verlangen nach den operiftifchen Genüffen doch nicht die Mittel verbanden, der Oper einen befonderen Bau zu fchaffen. Betrachten wir von folcher Anfchauung ausgehend den Zufchauerraum des neuen Burgtheaters, fo ergibt fich daraus mit Evidenz, dafs eine wirkliche Schaufpielkunft in diefem Haufe nur bis zum zweiten Range beftehen kann. Weiter hinauf dringt nur ein breiter, declamatorifcher Ton und die weit ausgreifende Geberde; vom vierten Stockwerk aus wirkt (wie im Opernhaus) die menfchliche Geftalt nicht mehr perfönlich, fondern nur als bewegte Puppe.

Es liegt fehr viel Wohlbegründetes, im höchften Mafse Beachtenswerthes in diefen fcharffinnigen Ausführungen. Soviel fteht zweifellos feft, dafs man die fpecififchen Bedürfniffe des Schaufpiels gegenüber jenen der Oper auch architektonifch genau zu ftudiren und zu berückfichtigen habe, fobald man fich in der Lage befindet, ein eigenes Haus ausfchliefslich für das recitirte Drama bauen zu können. Sollte man dies bei dem Bau des neuen Burgtheaters gar nicht näher erwogen haben? Auf den erften Blick fcheint es fo. Freilich war es da leichter, nachträglich zu tadeln, als vorher zu berathen. Wenn man — wie es bei einem neu geplanten Hoftheater im vornehmften Styl kaum anders anging — das Logenhaus gegenüber dem kleinlich beengten Zellenfyftem des alten Haufes nach beftimmten künftlerifchen Principien durchbilden wollte, fo waren unausweichlich gewiffe gefteigerte Höhenverhältniffe dadurch bedingt. Um den weiteren Vorwürfen zu begegnen, gab es keine andere Aushilfe, als auf einen der oberen Ränge zu verzichten. Genau gefagt: es hätte fich um den Entfchlufs gehandelt, die dritte Gallerie aus dem Aufbau fortzulaffen. Da wären allerdings 126 Sitze, 50 Stehplätze und 20 Logen (je zu mindeftens 3 Perfonen), alfo zufammen eine normirte Zufchauerzahl von 236 Perfonen entfallen; auch hätte man auf die prächtige dreigefchofsige Architektur der Profceniumslogen verzichten und die Künftlerlogen im zweiten Rang nächft den Hoflogen anordnen müffen, was wohl den Schaufpielern wegen des weniger fteilen Niederblicks erwünfcht gewefen wäre. Aber darauf ging man von Anbeginn nicht ein. Man wollte nicht ein neues monumentales Burgtheater mit allem erdenklichen Prunk und fonftigen höchft anfehnlichen Raumeserweiterungen erftehen laffen, welches dann trotzdem kein wefentlich gröfseres Faffungsvermögen — nur um 113 Perfonen mehr — gehabt hätte, als das alte befcheidene Haus am Michaelerplatz, das doch auch die Normalzahl von 1125 Zufchauern beherbergen konnte.

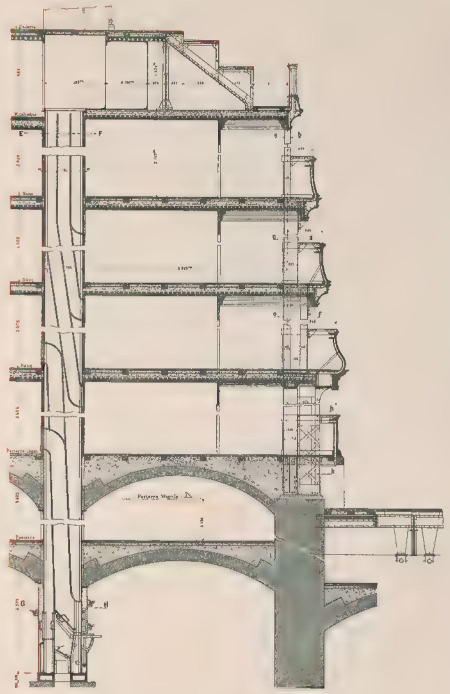
Parterre und Parquet, Orchefter, Abgangstreppen.

Das Parterre mit dem weit geräumigeren Parquet ift zweckmäfsig und bequem disponirt. Die Zugänge, als fchiefe Ebenen abfteigend, befinden fich beiderfeits zwifchen der 6. und 7. Parterreloge. Durch den Kaifergang darunter ift das Stehparterre mit dem hinteren Logen-Umkreis um eine Stockwerkshöhe emporgehoben: 6·26 *m* über dem Strafsenniveau. Die hinterfte Reihe der Parterrefitze liegt 5·80 *m*, die vorderfte Reihe der Parquet-Fauteuils 4·70 *m* über dem Niveau. Das Orchefter felbft ift um 70 *cm* tiefer gelegt, der Boden des Profceniums am Souffleurkaften liegt dagegen etwa um diefelben 70 *cm* höher, als die vorderfte Sitzreihe. Eine in Felder getheilte Brüftung trennt das Orchefter vom Parquet.

Das räumliche Verhältnifs der ganzen Platea hat etwas behaglich Stattliches; ein freier Mittelgang geht der Vorfchrift gemäfs, in der Axenrichtung zwifchen den Sitzreihen hin. Die Abgangstreppen an den beiden Rändern des Orchefters — obgleich mit mittleren Theilungsgeländern verfehen — find eine bedenkliche Aushilfsanlage. Im Fall einer Panique würden hier die dem Ausgang Zudringenden fofort übereinanderftürzen.

Die Eifenconftruction.

Wir haben jetzt in das verborgene Innere des Aufbaues hineinzufehen. Der Saal ift vom Fufsboden bis zur Decke hinan nicht eigentlich gebaut, fondern durchwegs conftruirt. Eine höchft finnreiche Conftruction aus Eifenftabwerk tritt ganz und gar an die Stelle des Baugefüges. Das Eifenfkelett, das



Aus Gridls Plänen der Eiſenconſtruction. Bl. 25.

wir in dem beigefügten Textbild blosgelegt ſehen, hält, trägt und verſpannt das Ganze. Wenn L. Speidel einmal in einem kritiſchen Zornesausbruch ſagte: man ſolle den Zuſchauerraum des neuen Hauſes ſo gründlich umbauen, »daſs kein Stein auf dem andern bleibe«: ſo wäre dieſes Poſtulat nicht erfüllbar, weil ſich überhaupt kein Stein da vorfindet. Hier gibt es nur Eiſen und Stuck, Eiſenknochen und decorative Weichtheile — das architektoniſche Muskelfleiſch fehlt ganz und gar. Die Aufgabe des Architekten ging denn in dieſem Centralraum ganz in die des Decorateurs über. Auch in ſeinen Säulen an der groſsen Mittelloge und den Proſceniumslogen ſtecken Eiſenſtänder, welche nur mittels einer Zwiſchenlage von beworfenem Rohr ſich das decorative Gewand der Säulenform umgelegt haben.

Das Conſtructionsſyſtem ſelbſt — eine Meiſterleiſtung der vielbewährten Firma Ign. Gridl — iſt von bewunderungswerther Conſequenz; und höchſt conſequent muſs da alles ſein, wenn es ſo zuſammenhalten ſoll. Freilich iſt an die Stelle der baulichen Logik, die ſelbſt dem Auge faſsbar iſt, eine andere, eben die conſtructive Logik getreten, welche erſt der nachrechnende Verſtand begreift. Hier gibt es ein anderes Verhältnis, eine andere Abrechnung von Kraft und Laſt, einen andern Calcul der Functionen und ihrer Leiſtungsfähigkeit. Was baulich ganz unwahrſcheinlich iſt — z. B. der freie ſchwebende Plafond — die Eiſenconſtruction macht es mit Leichtigkeit möglich. Was im Steinwerk geſtützt werden muſs, hängt ſie auf: und wenn ihre Kunſtſtücke durch Stuckbewurf und architektoniſche Formen verkleidet ſind, ſieht dies alles wie gebaut aus, was es doch nicht iſt, auch ſolcher Weiſe nicht ſein könnte. Ganz beſonders ſcharfſinnig iſt ferner in dieſem Eiſenſyſtem die Verbindung zweier Zwecke durchgeführt: des conſtructiven Stützwerks und der Ventilation. Wir wollen verſuchen, dies nur andeutend zu erklären.

Im Parterre zunächſt befinden ſich Ventilationsſchächte unter den Sitzen, mit einem ſchachbrettartigen Gitter als Luftdurchlaſs abſchlieſsend. Die Pfeiler zwiſchen dem Logengang und den Logen, welche — je ſieben an jeder Seite — die weitere Umfaſſung des Saalraumes bilden, ſind innerlich in Zellen getheilt, für Zu- und Abfuhr der Luft. Auf dieſen in drei Geſchoſsen übereinandergeſtellten, hohlen Ständern liegt dann ein Luftſammelcanal; auf letzteren ſtellen ſich beiderſeits fünf breitere Pfeiler, welche die vierte Gallerie umſchlieſsen und gegen die unteren Ständer verſetzt ſind. Ein zweiter höherer Sammelcanal, in welchen die gehöhlten Galleriepfeiler münden, liegt auf dem Dachboden, und ſteht nach obenhin in Verbindung mit dem Exhauſtor.

Die tragenden Conſtructionstheile functioniren in ſcharfſinnigſter Abrechnung. Decken und Fuſsböden der Logen und Logengänge ſind aus ſogenanntem Stuccaturblech hergeſtellt; darüber eine Lage Schutt und der Holzfuſsboden. Aus gleichartigem Blech mit Stuck beworfen (in der Stärke von 8 cm), beſtehen die Scheidewände der Logen. Gegen das Innere des Saales verſpannt ein Ringträger, welcher in dem Fuſsboden jeder Etage liegt, das ganze Gerüſt der Deckenträger, wie auch die Brüſtungen.

Ein Conſtructionsmeiſterſtück für ſich allein iſt der Plafond. Das obere Tragewerk für denſelben beſteht zuförderſt aus einem Syſtem von fünf ſenkrecht zur Mittelachſe geſtellten Parallel-Gitterträgern, welche als die Hauptträger zu gelten haben; in der Mitte iſt das Viereck für das Lufterhaus freigehalten. Über den Zuſchauerraum hinweg wird dieſes Syſtem von Querträgern durchſetzt. An dieſem Traggerippe hängt denn der Plafond, deſſen abgeflachte Calotte ein ſpinnennetzartiges Gewebe radialer und ringförmig angeordneter Träger beſitzt und als Agraffendecke conſtruirt iſt. Auf den Obergurten der Gitterträger liegt ſodann (der Bauvorſchrift gemäſs) die feuerſichere Zwiſchendecke, aus Wellblech mit Betonfüllung; über derſelben erhebt ſich der weiträumige Ventilationsboden.



Amorinen von Hynais. Über den Logen des erſten Ranges.

Architektonik und Decoration der Logen.

Der Architekt des Pariſer Opernhauſes, Ch. Garnier, leitet die Beſprechung ſeines Saales mit einer allgemeinen Betrachtung ein, in welcher er gewiſſe Grundſätze ausſpricht, welche ſich auf die Mäſsigung der Decoration gerade in dieſem Hauptraum beziehen. Würdig und vornehm ſoll wohl die Ausſtattung des Theaterſaales ſein, nicht aber üppig und zerſtreuend; denn der eigentliche Gegenſtand der Betrachtung und der Aufmerkſamkeit, die nicht abgelenkt werden dürfe, ſei hier die Scene, und was auf derſelben vorgeſtellt wird, jedoch nicht der Saal als ſolcher: dieſer ſollte durch ſeine Decoration eine erhöhte Stimmung erwecken, nicht ſie aber für ſich allein in Anſpruch nehmen. Anders ſei es um die übrigen Räume, die groſsen Treppen, die Foyers etc. beſtellt; hier ſei der gegebene Raum an ſich ohne weitere Beziehung Gegenſtand des künſtleriſchen Intereſſes, und geſtatte eben darum eine freie, ungehemmte Entwicklung der Decoration.

Il faut que la salle ait un aspect digne et convenable en tous points, afin que les spectateurs se sentent dans un milieu artistique et même grandiose; mais il faut que cet aspect soit pourtant assez ſimple comme partit, et surtont aſſez calme comme coloration, afin que des tonalités éclatantes ne viennent pas inopinément distraire le puplic une fois, que le rideau est levé. Il resulte de cette obligation absolument logique, que l'architecte doit se refuser les motifs de décoration brillants ou trop accentués, qui tendraient à faire lutter les colorations de la salle avec les colorations de la mise - en - scene.

Cette raison de convenance et de logique n'existe pas, lorsqu'il s'agit de la décoration des grands escaliers et de foyers; là la foule, qui circule dans ces endroits de passage ou de promenade, ne doit pas être intéressée par autre chose que par la vue de ces locaux eux-mêmes, et sans craindre alors de distraire intempestivement l'esprit et les regards, on peut les rejour et les stimuler par toutes les ressources artistiques dont on dispose . . . (Le nouvel Opéra de Paris par M. Garnier. Vol. I. pag. 115. »De la décoration de la Salle.«)

Bei all der Zurückhaltung, die ſich hier Garnier im Princip aufzuerlegen ſcheint, iſt doch ſein Saal äuſserſt reich: er glitzert im Goldſchimmer, er kleidet ſich in die vollſte Staatstoilette der Decoration, wenn auch die berühmte Feſttreppe und das groſse Foyer noch brillanter ſein mögen. Die prächtige Architektur der Proſceniumslogen, der volle figurale Schmuck der Voute unter dem Plafond und vollends der letztere ſelbſt verleihen dieſem Theaterſaal den Charakter üppiger Fülle und oſtenſiblen Prunks. Er bildet ſo den glänzendſten Verſammlungsort für eine Geſellſchaft, die ſich hier gleichfalls glänzend präſentiren will und ſich ebenſo zur eigenen Schau daſelbſt einfindet, wie zur Beſchauung des ſceniſchen Vorganges auf der Bühne; es iſt gleichſam ein claſſiſcher Feſtraum für den Operngucker, der ſich bald gegen die Bühne, bald zu den Logenrängen richtet, zu dem Schauſpiele auf dem Proſcenium und vor demſelben.

Ein Feſtraum ſolcher Art iſt auch der Zuſchauerraum unſeres Burgtheaters. Haſenauer zeigte in der Anordnung deſſelben ſeinen groſsen decorativen Überblick. Die Haltung des Ganzen iſt wohlgeſtimmt



Amorinen von Hynais. Über den Logen des ersten Ranges

— dabei äuſserſt vornehm, feſtlich umglänzt, echt hoftheatermäſsig. Das Detail, wie es der Architekt der künſtleriſchen Mitwirkung zuwies, gibt ſich bei all dem nicht aufdringlich-prunkvoll; es iſt eher zu zart, zu ſubtil-koſtbar für den raſch hinübergleitenden Blick — aber ein feiner Schimmer verbreitet ebendaher über das Ganze. — Weiſs für die Flächen und Hauptgliederungen und Vergoldung für das Ornament (dazu Roth für die inneren Logentapeten) — dies iſt wohl die beſte Anordnung, welche einheitlich und doch auch prächtig wirken kann, und bei allem Reichthum den Totaleindruck zuſammenhält. So iſt es auch hier gehalten worden. Wollen wir uns nun weiter das architektoniſch-decorative Enſemble des Logenaufbaues näher beſehen.

In den Logen des erſten und zweiten Ranges begegnen uns zwei alternirende Motive an den vorderen Abſchlüſſen der Zwiſchenwände, welche in das Architekturbild des Saales hereinwirken. Das eine in bewegt geſchwungener Linie weit auf die Brüſtung hinausgreifend und dort mit einer Volute ſich antaſtend, ſchlieſst nach obenhin mit einer kräftigen, nach aufwärts gerollten Volute ab, durch welche ein Feſtonband geſchlungen iſt. Die andere Bildung, ſteiler aufgerichtet, unten mit einer angeſchobenen, geſtürzten Conſole, hat oberwärts denſelben Volutenkopf. Dieſe Alternanz iſt zwar formal-ſchwankend; ſie gibt keinen deutlichen Linienwechſel, keine markirte, rhythmiſche Gegenbewegung.

Von unten nach aufwärts betrachtet, wirkt die Variirung der abtheilenden Formen günſtiger; von den geradlinigen Pfoſten der Parterrelogen geht es hinan zu den geſchwungenen Profilformen der oberen Ränge, und zuletzt zu den plaſtiſch belebten Bildungen an den Ständern der dritten Gallerie. Die Pfoſten oder Pfeiler der Parterrelogen haben auch am Fuſs das ziemlich müſſige Hilfsmotiv der umgekehrten Conſolen, und ſchlieſsen oben nicht mit Capitälen ab, ſondern auch mit conſolenartigen Ausladungen. Ihr gleichfalls verticales Gegenbild finden nun dieſe unteren Pfeiler über den zwei Logen-Etagen hinweg in der dritten Gallerie, und zwar in jenen hermenartigen Halbfiguren, welche Vaſen mit Lichterbouquets für Feſtbeleuchtungen tragen.

Die letzeren, je zu ſieben an beiden Seiten, den Logentheilungen entſprechend — mit weiterem, der Ausbreitung der Gallerieſitze entſprechenden Abſtand gegen die Mitte hin — ſind plaſtiſche Phantaſiegeſtalten von geiſtreich wechſelnder Auffaſſung, voll decorativen Lebens. Sie ſind durchgängig geflügelt, und der ornamental ſtyliſirte Schurz unter dem Oberkörper iſt mit theatraliſchen Emblemen und Inſtrumenten geſchmackvoll geziert. Wir haben da wieder die prächtige Löſung einer künſtleriſchen Aufgabe vor uns, an welcher ſich Benk, Tilgner, und hier auch Weyr im neuen Burgtheater mit wetteiferndem Talente betheiligten: nämlich jener Aufgabe, Beleuchtungskörper zu Gebilden von Reiz

und Ausdruck zu formen. Leider verglitzert, von unten beſehen, das Detail der Weyr'ſchen Halbfiguren im Schimmer der Vergoldung, und wird nicht nach Gebühr beachtet.

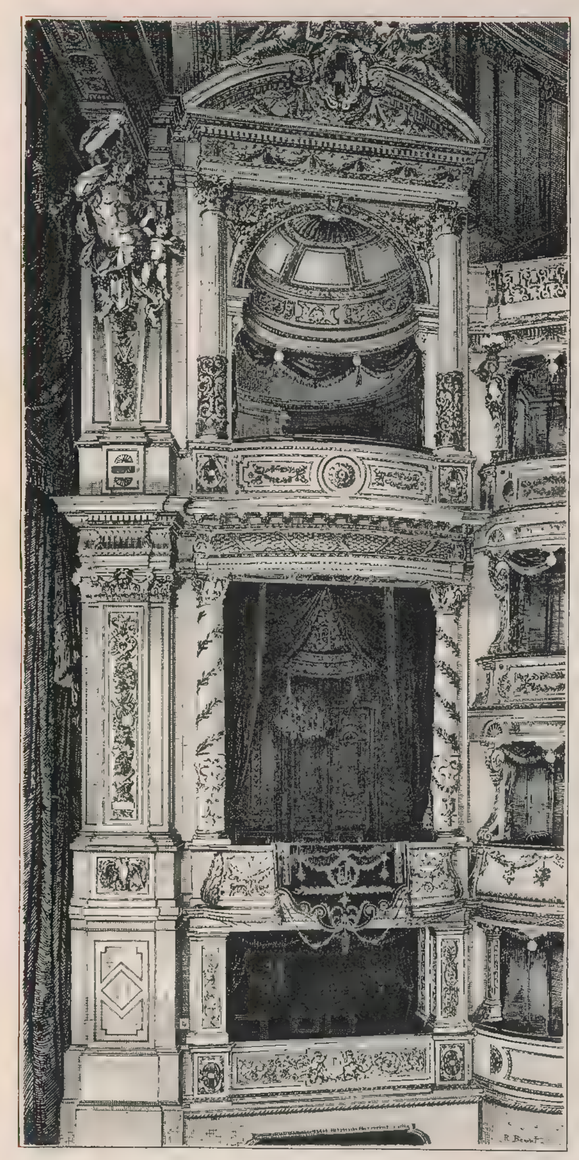
Wollen wir uns nun den horizontalen Motiven zuwenden.

Die Brüſtungen der Logengeſchoſse ſind von Rang zu Rang verſchieden behandelt; an den Parterrelogen ſind ſie ſenkrecht, im erſten Rang unten ſtark ausgebaucht, im zweiten und dritten mit concaver Einziehung ſich zurückneigend: die barocke Überlieferung ſpricht mit dieſem Curvenſpiel noch deutlich im modernen Theaterſtyl weiter. Erſt oben in der vierten Galerie richtet ſich ein zierlich durchbrochenes Geländer wieder gerade auf. Jene Brüſtungen ſind mit Metall verkleidet; die ornamentale Ausſtattung beſteht an den Parterrelogen in vollen Rankenmotiven für die Mittelfelder, im zweiten und dritten Rang in Lorbeergezweig und Roſengewinden für die ſeitlichen Felder. Die letzeren — von Perlenſchnüren umſäumt und mit Muſcheln an den halbrunden Abſchlüſsen — nehmen einen Rundrahmen in die Mitte, welcher den vorgeſtellten Schauſpielerbüſten zum Hintergrunde dient.[1]

Die Brüſtung des erſten Ranges iſt dagegen durch die Cameenbilder von A. Hynais beſonders ausgezeichnet. Der Maler hat ſich da auf ſeine Weiſe gleichſam als Schmuckkünſtler eingeſtellt, als ob er ein Geſchmeide einzufügen und zu faſſen hätte. Seine Ziermalereien ſind ſcheinbar Nachbildungen von figurirten Onyxkleinoden oder ſonſtigen geſchnittenen Steinen, in braunem oder grauem Ton. Es ſind Streckmotive, der Längenform gemäſs hingelagerte weibliche Geſtalten, mit franzöſiſcher Koketterie in der Behandlung des Nackten; dazu Kinder zu Häupten und Füſsen, ſpielend, koſend, die Beinchen reckend, wohl einmal einen Pfeil ziellos abſchieſsend: pikante Atelierſtudien, in denen es ohne jeden gegenſtändlichen Bezug bloſs auf den formalen Reiz als ſolchen ankommt. Dieſe kleinen Langbilder, in cartoucheartige Rahmen eingefaſst, ſind von obenher an Guirlanden mit flatternden Bändern befeſtigt, von denen beiderſeits wieder die bekannten, in dem Hauſe vielfach angebrachten Theater-Embleme niederhängen.

In den Kehlungen über den Logen treten nun weiter ſehr anmuthige, maleriſche Improviſationen — gleichfalls von Hynais — hinzu. Es ſind dies reich gefüllte Gruppen von wohlgenährten, beinahe feiſten Kindern, die ſich muthwilig ſpielend ergehen, zum Theil aber auch etwas Bedeutendes im Kinderſpiel mit ſcherzender Symbolik ausdrücken. Dieſe Friesſtreifen in lebhaftem Colorit ſind kleine Meiſterſtücke reizvoller maleriſcher Tändelei, die in ihren lieblichen Einzelheiten vom Parterre aus der Betrachtung ſich leider faſt ganz entziehen. (Sehr anſprechend iſt insbeſondere des Idyll der Frucht- und Weinleſe voll friſchen, üppigen Lebens; dann von directer Beziehung auf das Theater: das Spiel mit der Maske und der Kithara.) Das Programm bezeichnet dieſe decorativen Kinder als Amorinen; wie man ſie auch nennen mag, bilden ſie eine neue, eigenartige Species mehr zu den im künſtleriſchen Schmuck des Burgtheaters vertretenen Kindertypen, deren wir früher einmal (S. 116) gedachten. — Das Muſchelmotiv in den Ecken der vorgeſchwungenen Kehlen über den Logenabtheilungen — zu den Seiten jener Kinderfrieſe — faſst gut ein und gibt deutliche Randabſchlüſſe. Sehr gefällig ſtellen ſich ferner die Glaskugeln für die Glühlichter in die Mitte der Logengeſimſe zwiſchen die getheilten Draperien; ſie ſind an ſchön geformten Doppelconſolen wie leuchtende Tropfen ornamental aufgehängt. So wirkt denn ſelbſt die Beleuchtung, gleich Interpunctionen, ſchmückend in das Ganze.

[1] Es ſind deren vierundzwanzig an der Zahl, von Tilgner in harter Compoſitmaſſe meiſterlich ausgeführt; »Portraits von Schauſpielern und Schauſpielerinnen vergangener Zeit, die durch ihr künſtleriſches Mitwirken das Burgtheater auf ſeine heutige Höhe gebracht haben.« So beſagt das Programm. Männer und Frauen alterniren in dieſer Folge. Joſef Lange (1770 — 1810). Chriſtiane Friederike Weidner (1748 — 1799). Franz Karl Brockmann (1778 — 1812). Nanni Adamberger (1768 — 1804). Siegfried Gotthelf Koch (1798 — 1831). Johanna Sacco (1776 — 1793). Max Korn (1802 — 1850). Juliane Löwe (1815 — 1842). Joſef Koberwein (1796 — 1846). Sofie Schröder (1815 — 1839). Heinrich Anſchütz (1821 — 1865), Sofie Müller (1822 — 1830). Friedrich Wilhelmi (1822 — 1852). Karoline Müller (1829 — 1840). Karl Fichtner (1824 — 1865). Julie Rettich (1830 — 1866). Ludwig Löwe (1826 — 1871). Amalie Heitzinger (1839 — 1884). Karl La Roche (1833 — 1884). Louiſe Neumann (1839 — 1856). Fritz Beckmann (1846 — 1866). Chriſtine Hebbel. Joſef Wagner (1850 — 1870). Friederike Goſſmann. — Dieſer Umkreis von Büſten iſt eine monumentale Ehrengalerie gegenüber den mehr intimen Künſtlerportraits im Foyer; letztere ſetzen ſich auch bis auf die gegenwärtig wirkenden Mitglieder des Burgtheaters hin fort, die ſich »an jene ſchöne Reihe geſchloſſen ſehen«. Beiher iſt es ein anſprechender Decorationsgedanke, daſs die männlichen Buſten zwiſchen Lorbeerzweigen, die weiblichen zwiſchen Roſen auf leichte, von Conſolen geſtützte Ausladungen inmitten geſtellt ſind. Solche ſinnige Beziehungen des Zierwerks treten uns in dem Saal mehrfach entgegen.



Rechtsseitiger Aufbau der Prosceniumslogen.
Zeichnung von R. Bernt

Die Hoffestloge und die Prosceniumslogen.

(Vergl. die Kunstbeilage: Der Zuschauerraum.)

Wir wandeln wieder durch den Kaisergang zu jener Treppenrotunde hin, in welche Tilgner sein köstliches Faunenpaar, Männlein und Weiblein, auf Stelen von Sarrancolin-Marmor gestellt hat: jenem auserlesenen Decorationsstein, der auch für die Säulenmonolithe in der Prachttreppe der neuen Oper zu Paris verwendet wurde. Der bärtige, derbe Bursche links mit den thierisch gespitzten Ohren, der auf seinem haarbuschigen Haupt einen Lichtballon trägt, mag uns denn auch jetzt die Stufen hinanleuchten. Wir durchschreiten rasch den schon früher beschriebenen Salon mit den französischen Gobelins — und betreten die centrale Stätte des Logenhauses: die Hoffestloge.

Sie bildet in dieser ansehnlichen Breite und Tiefe einen kleineren erhöhten Theatersaal für sich. Eine Prachtthüre von reichster Durchbildung der Chambranle und gegiebelten Bekrönung öffnet sich im Fond; dieselbe ist mit den trefflich gefelderten Flügeln und dem geschmackvoll ornamentirten Fries geradezu ein Musterstück jener repräsentativen Formenhaltung, welche in vornehmen Interieurs ganz wesentlich durch die Stylisirung der Innenpforte bedingt ist.

Ein prächtiger Lustre, ähnlich componirt wie jener in dem vorliegenden Salon, überleuchtet den schönen Raum. Die Fauteuils daselbst bieten Platz für dreiunddreissig Personen.

Sehr bedeutend ist die Aussenwirkung des Architektur-Rahmens der Hoffestloge, gegen welchen

beiderfeits die weitgezogenen Bogen der Publicum-Logen anlaufen — fo dafs jene centrale Tribüne den ganzen architektonifch-decorativen Effect des Saales bindet und glänzend zufammenfafst.

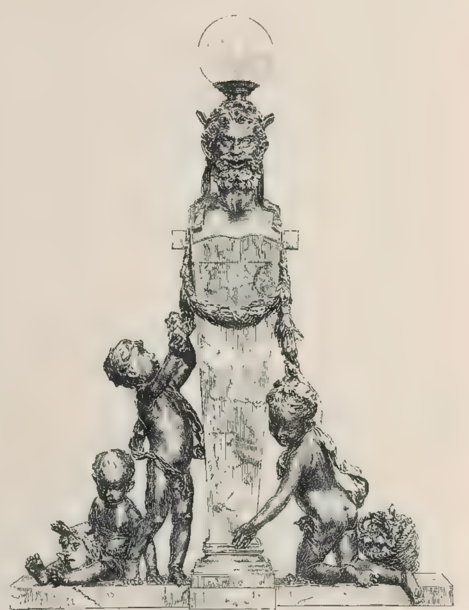
Die vortretende Brüftung ift in ähnlicher Weife ausgebaucht und oben fchräg geneigt, wie an den feitlichen Logenbrüftungen des erften Ranges. Hohe Akanthusblätter legen fich an die Ecken; das Ornament nach vorn befteht aus zart geftengelten Rankengebilden, darüber hinweg find Feftons geworfen, die von Putten gehalten werden. In der Mitte fenkt fich ein reich geftickter Niederhang bis tief unter den Rand der Brüftung hinab; das Prunkftück einer barocken Prachtdecke mit goldgerändertem, in gefchwungenen Linien ausgefchnittenem Saum, von welchem Schnüre mit Quaften abfallen. Inmitten ziert diefe vorgehängte Decke das geftickte Hauswappen, obenauf bekrönt; von Feftons beiderfeits hängen Kränze mit den kaiferlichen Namenszügen nieder. (Die Goldftickerei von C. Giani.)

Die Schäfte der Säulen mit vergoldeten korinthifchen Capitälen find — wie zum Feftfchmuck — von blühenden Zweigen fchräg umwunden; ein dem Giufeppe Bibiena entlehntes Motiv, das wir ebenfo an der Galaloge des markgräflichen Hofopernhaufes in Bayreuth (von 1748) vorfinden.

Das Gebälk verbindet fich auch wieder eigenartig mit der bekrönenden Decoration. Über dem dreitheiligen Architrav und dem Fries (mit Masken am Rand, innen mit hingefpannten Feftons) ladet das Gefims in der Mitte bogenförmig aus; darüber wölbt fich, von zierlichen Antefixen umrändert, eine flache Kuppel, mit der Reichskrone ftatt des Knaufes zum Abfchlufs. Jener fich herausfchwingende Gefimsbogen ift nun der Träger der Draperie, die in dichten Falten arrangirt, beiderfeits hinter den Capitälen der Logenfäulen hinangezogen erfcheint, fo dafs dann weiter die reich gefäumten Endigungen längs der Säulenfchäfte niederfallen. Der Randbefatz unter dem Gefims, welcher die Draperie umfafst, ift ein echtes Tapezier Schmuckftück nach barockem Zufchnitt; eine reiche Stickereiprobe weift wieder der mittlere, abgerundete Einfatz zwifchen den zurückgefchlagenen Vorhängen auf — mit einer umkränzten Krone und einem voll bequafteten Saum. (Die Draperie hier wie an den Profceniumslogen von F. Jwinger.)

Über all diefem Pomp hinweg trompeten nun die beiden prächtigen Famen von Tilgner, am Rand des Gefimfes fitzend, vollwangig in den Saal hinaus. Sie ftimmen fo recht mit ihren Pofaunen zu dem hier angefchlagenen Fortiffimo des decorativen Accords, und bilden mit dem geiftreich modernifirten Barock der Formenhaltung, wie fie der Neigung des Meifters entfpricht, die richtige plaftifche Vervollftändigung diefer ganzen brillanten Mittelpartie.

Der Aufbau der Profceniumslogen kommt im Allgemeinen mit dem Formencharakter der Hoffeftloge überein, hat aber doch wieder feine Befonderheiten. Fürs erfte ift hier von der felbftändigen, zwifchen hohe Säulen oder Pilafter geftellten Profceniums-Architektur, welche mit monumentaler Einheitlichkeit die Bühnenöffnung einfaffen foll, in ähnlicher Weife abgefehen, wie in dem neuen Dresdener Hoftheater. Die Profceniumslogen bauen fich über dem Sockelgefchofs der Parterrelogen in zwei fcharfgefchiedenen Gefchofsen mit eigenen Säulenftellungen hinan, als befonders ausgebildete, vertical übereinander geftellte Architekturen, die oben mit Figuren über gebrochenen Giebeln prächtig und voll abfchliefsen. Die fubordinirten Parterregefchofse, welche die fogenannten »Incognito-Logen« des Allerhöchften Hofes enthalten, weifen nach vorn nur kurze, ornamentirte Schäfte auf. Die Hoflogen darüber — rechts für Ihre Majeftäten, links für die Herren Erzherzoge — erfcheinen auf den erften Blick als das halbirte Motiv der grofsen Hoffeftloge, und ftimmten mit derfelben in der erften, fpäter befeitigten Ausftattung auch decorativ vollends überein. Dagegen kündigt fich in der Nifchenbildung der Schaufpielerlogen im Obergefchofs ein neuer Formgedanke an — überrafchend, und doch nicht herausfallend aus der übrigen Haltung, fo dafs diefer ganze Aufbau in fich felbft einen bewegten Wechfel der Motive zeigt.



Faunherme als Beleuchtungskörper. Zeichnung von A. Steininger.

Die Hoflogen des erften Ranges zeigen an der unten ausgefchwungenen Brüftung ein ähnliches aufrechtes Ornament mit querüber gehängten Feftons, wie wir es an der Feftloge fanden. Der goldgeftickte Überhang, nur fchmaler, wiederholt fich hier gleichfalls: mit dem umkränzten Namenszug des Kaifers in der Mitte, bewegt ausgefchnittenem Unterrand, durchgezogenen Schnüren und niederfallenden Quaften. — Eingerahmt find diefe Prachtlogen hüben und drüben von je zwei fchmucken Säulen, die am unteren Schafttheil ornamentirt, nach aufwärts cannelirt find. Um die Canneluren fchlingt fich dasfelbe blühende Zweiggewind, das wir von den Säulenfchäften der Hoffeftloge her kennen. In den vergoldeten Capitälen tritt ftatt der Mittelblume der Doppeladler ein, deffen gefenkte Flügel das Akanthus-Blattwerk in fchräger Linie gefällig kreuzen. Ein dreigetheilter Architrav, darüber ein wulftartiger Fries mit gebänderten Blätterlagen und zu oberft ein korinthifches Confolengefchofs fchliefsen diefe äufserft vornehmen Logengehäufe ab, welche in der Höhe dem erften und zweiten Rang der Publicumlogen entfprechen.

Anfangs war nun — um den repräfentativen Charakter der Logen für den Allerhöchften Hof möglichft zu markiren — die obere Draperie bis zur Brüftung der Schaufpielerloge als ein echt barocker Prunkbaldachin hinangezogen; aus einer Krone quollen die befranften Vorhangtheile nieder, am oberen Rande von einem Netzwerk mit Quaften umfafst, dann abwärts hinter den Säulencapitälen zurückgefchlagen. Zu den Seiten der Krone fafsen auf dem Gefimfe abermals die Famen von Tilgner mit ihren Pofaunen, ähnlich wie über den Gefimsrändern der mittleren Galaloge. Schon 1889 wurde auf hohen Befehl diefe überreiche Decoration mit den Tilgner'fchen Figuren dazu entfernt: aus Rückficht für den hiedurch gehemmten Ausblick aus den Schaufpielerlogen. Freilich ging darüber der Brüftung ein Äquivalent ab für die rings in gleicher Linie gereihten Büften; die Krone und die Köpfe der Famen hätten das entfprechende, plaftifch belebende Abfchlufsmotiv geboten.

Die formale Haltung der Schaufpielerlogen verändert fich völlig gegenüber jener der kaiferlichen und erzherzoglichen Logen darunter, und dennoch ftimmt fie harmonifch zu dem ganzen Aufbau. Diefe Logen für die Fachgenoffen, welche vom dritten Rang bis zur halben Höhe der vierten Galerie hinanreichen, find als halbrunde Nifchen angeordnet, die von zwei korinthifchen Säulen, ähnlich den darunterftehenden, eingefafst find. (Das Motiv erinnert an das bekannte pompejanifche Hemicyclium.) Während nun die Hoflogen, namentlich in der Bildung der Brüftungen, den Charakter üppiger Spätrenaiffance zur Schau tragen und die Draperien mit ihren Stickereien den Eindruck nach diefer Richtung vervollftändigen: meldet fich im oberen Gefchofs faft die lineare Schärfe, die feine Zierlichkeit des Cinquecento an. Die Brüftung richtet fich gerade auf, mit einer exacten Feldereintheilung und ornamentalen Füllungen in denfelben; feine Randconfolen ftellen fich unter den Gefimshalbkreis der Halbkuppel. Die letztere ift in ihrem unteren ornamentirten Saum mit Masken in edlem Groteskenftyl und zarten Akanthus-Spiralen verziert; zu oberft fchmiegt fich eine Mufchel dem Wölbungsfchlufs an. Ebenfo zierlich und formenrein ift die äufsere Umränderung des Bogens; ein Gleiches gilt von der Zwickeldecoration: den Lorbeerkränzen mit den durchgefteckten, gebogenen Zweigen. Den unteren Schafttheil der cannelirten Säulen beiderfeits umfafst abermals eine ornamentale Hülfe; das fchöne, fcharf gezeichnete Motiv ift hier aufftrebend, im Gegenfatz zu dem abfallenden Hängemotiv an den Säulen der Hoflogen.

So baut fich die Vertical-Architektur der Profceniumslogen auf. Von dem dreigetheilten Architrav und dem Feftongefims über den reizvollen Aediculä der Schaufpielerlogen nach oben hinan befinnt fich gleichfam der Architekt, dafs er zuletzt wieder mit volleren Formen abfchliefsen müffe. Die gebrochenen Giebel mit kräftigen Zahnfchnitten, welche zwifchen ihre oberen Voluten das Hauswappen in die Mitte nehmen, find ein folcher Abfchlufs; volle Blättergewinde hängen von jenen Voluten mitten in die Giebelfelder nieder, und feitlich liegen in denfelben reichgezierte Schilder. Edle, geflügelte Geftalten mit Schaufpielmasken (von Weyr) neigen fich zu oberft gegen die Krone über dem Wappen. Die Giebel mit den Figuren darauf fchneiden in den Flachbogen ein, welcher fich über das Profcenium hinfpannt.



Gottfried Semper bemerkt in feinem Hauptwerk: »Der Stil in den technifchen und tektonifchen Künften« (Band I, Seite 66) fehr richtig und finnvoll über die Decke als horizontalen Raumabfchlufs nach oben: »Es entfpricht dem guten Gefchmacke, dafs durch luftiges, lichtes und zugleich beruhigendes Colorit und leichte Ornamentation der Decke das Gefühl des Drückenden, welches jede Scheidung zwifchen dem freien Himmelszelte und uns hervorruft, befeitigt, das Auge aufwärts gezogen werde . . . dann mufs auch die Decke in der Steigerung der Prachtentwicklung über die Decoration der Wände hinaus die höchfte Staffel bilden; fie ift der beherrfchende und abfchliefsende Accord in der Harmonie des decorativen Syftems«. Letzteres kann jedoch nur unter Vorausfetzung der früher angegebenen Bedingung gelten, dafs die Wirkung bei aller Pracht »luftig und leicht« fei. Diefer Grundfatz findet umfomehr auf die Decke eines Theaterfaales Anwendung, als diefelbe immer noch an das Velarium erinnern follte, welches ehedem über die offene Cavea hingefpannt wurde.

Demgemäfs eignen fich für die Decoration des Theaterplafonds zumeift fchwebende Figuren auf luftig blauem Grund: theatralifche Apotheofen oder fonft dergleichen. Auch kann der Plafond etwa im textilen Stylcharakter eines Rundteppichs gehalten fein, mit concentrifcher oder radialer Felder-theilung, und entfprechender, figuraler und ornamentaler Füllung in den umkreifenden Feldern.

In der erfteren Art, welche einer freien, malerifchen Compofition ungehindert Raum gewährt, ift die Decke des Saals der Parifer Oper behandelt. Lenepveu hat dort fein grofses Plafondgemälde auf 84 concaven Kupferplatten um dem mächtigen Kronleuchter herum ausgeführt. Was er da malte, find der Sonnengott und die Mondgöttin, Aurora und Hefperus, der luftige Reigen der Stunden des Tages und der Nacht. Es find frei bewegte Figuren im hellen Äther fchwimmend, zwifchen durchleuchteten Wolken auffchwebend oder fich nach abwärts ftürzend, mit allerlei kecken Verkürzungen nach Art der Glorien Correggios: eine effectvoll breite Compofition von echt decorativem Styl, welche bei leichter Überfchaulichkeit mehr in's Ganze wirken, als in's Einzelne hinein die Aufmerkfamkeit in Anfpruch nehmen will.

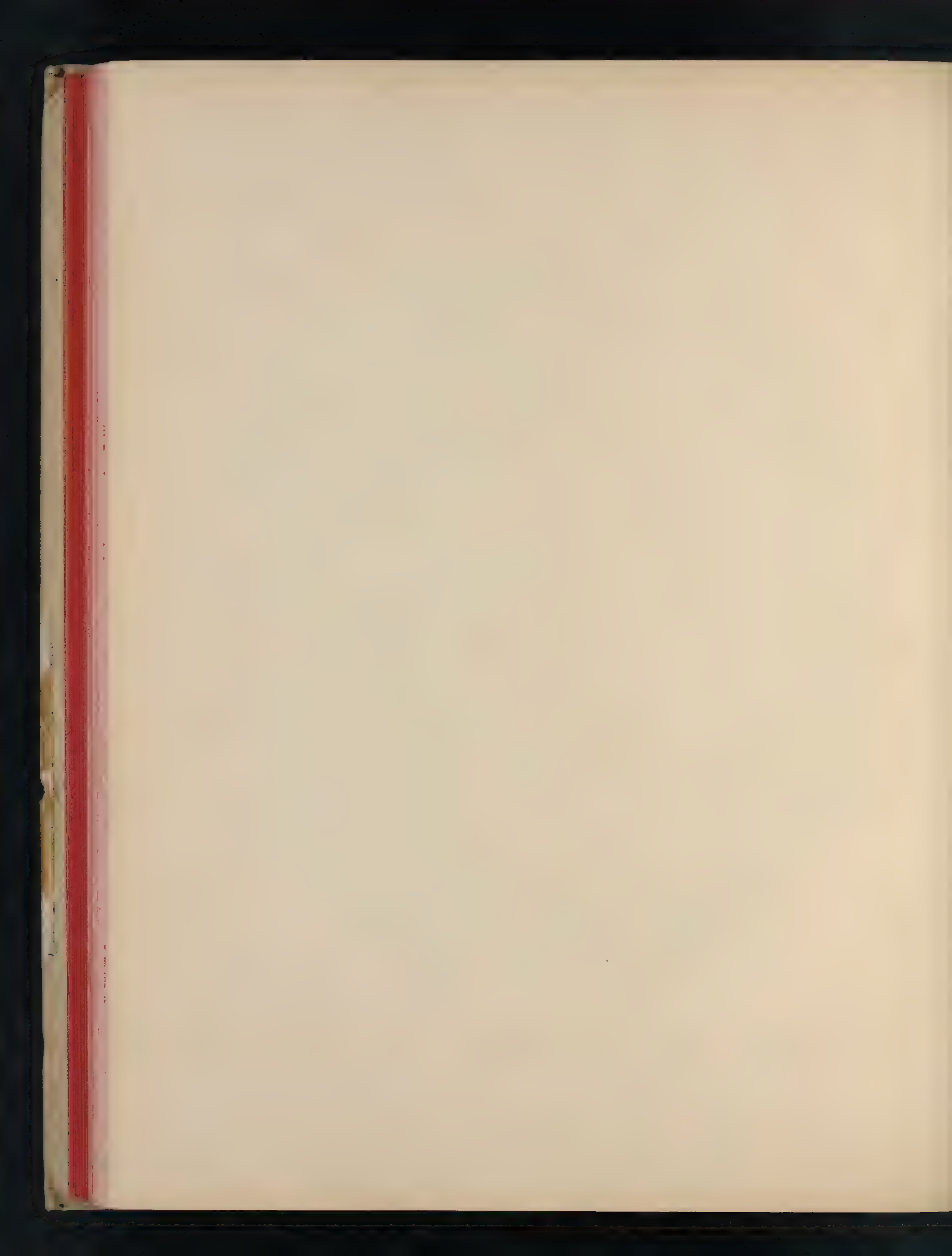
Die Decke des Burgtheaterfaales ift dagegen mit wohlbedachter Abficht und nach einem detaillirten Programm componirt. Hier ift alles Sinn und Bedeutung, faft zu viel des Bedeutfamen. Der Kreisrund des Plafonds theilt fich in zwei Zonen, eine innere und eine äufsere; die Anordnung der Darftellungen ift eine radiale, und durch acht ornamentirte Stäbe, wie durch Speichen eines Rades, in die bezüglichen Felder getheilt. An dem äufseren, breiteften Umkreis alterniren Hochreliefs in Stucco mit gemalten Lunetten; in der inneren Rundung befinden fich über den plaftifchen Gruppen Medaillonbilder, abermals zwifchen bildnerifch herausgearbeiteten Figuren. Höchft merkwürdig ift dies, dafs einer der grandiofeften Compofitionsgedanken Michelangelos hier aus dem Kirchlichen ins Theatralifch-Weltliche übertragen erfcheint. Die mächtigen Geftalten in den Pendentifs der Sixtinifchen Capelle im Vatican find an der Decke unferes Zufchauerraumes mit voller figuraler Über-einftimmung, wenn auch mit anderer Durchbildung und Deutung eben nur peripherifch herumgereiht.

Die Bilder aus der Genefis vertheilen fich dort über den mittleren Spiegel des Gewölbes; an den fich abwärts fenkenden Theilen desfelben — den Pendentifs — fanden die thronenden Propheten und Sibyllen mit den fie begleitenden Genien ihre Stelle: Auf den beiden Seitenpfoften der Thronfitze ftehen je zwei nackte Kinder, Knaben und Mädchen, in Steinfarbe, welche die Sculptur nachahmen foll. Sie find bald ruhig geftellt, bald kindlich-anmuthig bewegt, die fchönften Beifpiele des Contrapofto — und ftützen als kleine Doppel-karyatiden das hier vorgekröpfte Gebälk, das eben auch nur gemalt ift. Oben auf diefen Verkröpfungen, gleichfam die Thron-Architektur der Pendentifs plaftifch abfchliefsend, fitzen nackte, athletifche Figuren von echt michelangeleskem Gliederbau in malerifch lebendiger Färbung; fie halten je zu zweien die Bänder oder Fruchtgewinde, an denen das zwifchen ihnen befindliche Medaillon von Erzfarbe in Relief-Nachahmung befeftigt ift, welches irgend eine und die andere biblifche Epifode darftellt. Das coloffale, oben durchlaufende Gebälke bildet den grofsen Gefammtrahmen für die Decken-Fresken; über den Kappen oberhalb der Fenfter find die gröfseren, über den Pendentifs mit den Propheten und Sibyllen die kleineren Deckengemälde angeordnet. Nach unterwärts, wo die hinablaufenden Gewölbezwickel unter den Thronen fich verengen, ftehen derbere Knabenfiguren in Naturfarbe, welche die bezüglichen Namentafeln hoch auf den Händen emporheben oder mit dem Haupte ftützen.





PLAFOND DES ZUSCHAUERRAUMES



Dasſelbe Compoſitionsbild umkreiſt nun im Burgtheater das Luſtrehaus — wirkt aber eben dadurch mit überraſchend neuem Eindruck. Die Frauengeſtalten, welche da ſtatt der Sibyllen thronen, haben theatraliſch-allegoriſche Bedeutung; die Kinderkaryatiden ſind genau wie dort poſtirt, die gegenüberſitzenden Nacktfiguren in der inneren Zone nehmen gleichfalls Rundbilder in ihre Mitte, hier aber in vollem Colorit. Die Lunetten in den Zwiſchenfeldern mit den Dichtergruppen entſprechen wieder den Stichkappenbildern in der Siſtina (dort mit den Gruppen aus dem Geſchlechtsregiſter Chriſti).

Der ſo genial concipirte Plafond hat nun nichts mehr mit dem Charakter einer ausgeſpannten Decke gemein — obgleich er in einem anderen Sinne »durch ein Maximum des Reichthums« höchſt würdig, ja man kann ſagen, groſsartig wirkt. Manfred Semper conſtatirt, daſs ihn dieſer Plafond, als er zum erſten Male das fertige Burgtheater betreten, ſofort an die Skizze ſeines Vaters für die Decken-compoſition zu dem projectirten Theater von Rio de Janeiro deutlichſt gemahnt habe. (»Haſenauer und Semper. Eine Erwiderung und Richtigſtellung.« Separatabdruck aus der »Allgemeinen Bauzeitung.« 1895. Seite 24.) Das von ihm dort beigelegte Blatt nach dem Original (Tafel VII) gibt auch hierfür den Erweis. Semper hatte von ſeinen nicht ausgeführten Theaterprojecten her ſicherlich einen groſsen Vorrath noch unverbrauchter Motive zur Verfügung; ſo mochte er auch daran denken, den neubearbeiteten Entwurf für Rio hier in Wien, wo es endlich wieder einen lebendigen Bau gab, unter Zuſtimmung Haſenauers vom Papier weg wirklich an die Decke zu bringen. Dann hielt er aber in dieſem Fall ſeinen theoretiſchen Lehrſatz über die decorative Behandlung der Decke, welchen wir früher citirten, nicht ein; doch der Künſtler, wenn ihm eine originelle Inſpiration kommt, läſst ſich einmal nicht durch die Theorie meiſtern: ſogar nicht — durch die eigene![1]

Das Originalproject für die Deckendecoration unſeres Burgtheater-Saales befindet ſich gegenwärtig in der Bibliothek der Akademie der bildenden Künſte. (Inventar-Nummer 21.140.) Das hochintereſſante Blatt, deſſen Reproduction uns von dem Profeſſorencollegium der Akademie geſtattet wurde, iſt mit den beiden Unterſchriften ſignirt: Gottfried Semper. Carl v. Haſenauer 1. Juli 1873. Von der wohl-bekannten Ausführung unterſcheidet ſich dieſe ſorgſam contourirte Zeichnung zunächſt in der Behandlung der Lunettenbilder. An der ausgeführten Decke ſind die Figuren vor einem Hintergrund mit freier Luft in verſchiedenen Stellungen, zum Theil nach genrebildartigen Converſationsgruppen, nebeneinander-gereiht; in dem Entwurf ſehen ſie aus Conchen oder Apſiden, die wohl auch als Logen gelten können, wie über eine Brüſtung ſich vorbeugend — en façe oder an den Rand gelehnt — direct auf das Publicum hinab. Die thronenden Frauen ſind nicht eben michelangelesk und Sibyllen-artig; eher ſind ſie antikiſirend gefaſst, von einem der pompejaniſchen Ceres aus der Casa dei Dioscuri verwandtem Götterfrauen-Geſchlecht, und ſitzen über ſchönen, echt Semper'ſchen Conſolen. In den Rundbildern darüber ſollten wohl wieder Dichterbildniſſe ihre Stelle finden. Bei aller Zartheit des Liniengefühls, die ſich in den Figuren wie in dem Ornament der Zwiſchenfüllungen kundgibt, iſt die Haltung der Geſammtcompoſition doch monumentaler und ſtrenger, als jene des ausgeführten Werkes.

Als es dann zu der ſtark veränderten Ausführung des beſprochenen Entwurfes kam, theilte ſich der Bildhauer mit dem Maler in die Löſung der künſtleriſchen Aufgabe. Die vier thronenden Frauen-geſtalten — ebenſo die Kinderkaryatiden nebenan und die Figuren darüber — ſind plaſtiſch frei, in voller Körperlichkeit herausgebildet, und ſo kleben ſie nur mit dem Rücken oder ſeitlich, für das Auge faſt beängſtigend, an der concaven Schale des Plafonds, während deren gemalte Vorbilder im Vatican ſicher und bequem in den tief ſich hinabſenkenden Gewölbzwickeln ſitzen. Das Zuſammenwirken von

[1] Dem Plafond für Rio de Janeiro liegt wohl noch nicht die directe Anknüpfung an das Motiv Michelangelo's zu Grunde, höchſtens eine allgemeine Reminiscenz an dasſelbe, überdies zu einem freien Phantaſieſtück von faſt überwuchernder Fülle weitergebildet. Als nun Gottfried Semper auf die Adaptirung dieſes Entwurfes für das Wiener Burgtheater bedacht war, ſcheint er ſich erſt nachträglich für einen unmittelbareren Anſchluſs an die Compoſition in der »Cappella Siſtina« entſchieden zu haben. Nun rückten erſt die allegoriſchen Frauengeſtalten unten zwiſchen die Karyatidenpaare ein, während für Rio de Janeiro Rundrahmen mit Bruſtbildern — wie es ſcheint von romaniſchen Dichtern — für dieſe Stelle proponirt waren, und die thronenden Figuren obenan (Männer und Frauen) unter eigenen decorativen Tabernakeln ihren Platz finden ſollten. —

plaftifchem Weifs mit dem coloriftifchen Effect übt einen unleugbaren, grofsen Reiz aus; doch die Kunft der Renaiffance zeigt faft nirgends jene Rückfichtslofigkeit gegen das ftatifch Mögliche, welche fich die moderne Kunft fo häufig — auch in diefem Falle — erlaubt.

Gehen wir nun in näherer Betrachtung auf das Detail ein. (Siehe die Kunftbeilage: »Plafond des Zufchauerraumes«. Photographifche Aufnahme von C. Grail. Photogravure von R. Paulussen.) Die allegorifchen Frauen in Stuccoplaftik, diefe umgebildeten Theaterfibyllen follen dem Programm gemäfs »die Haupteigenfchaften der menfchlichen Natur, welche dem Dichter als dramatifche Motive dienen«, bildlich veranfchaulichen; nämlich: *a)* die tragifche Verblendung, *b)* die komifche Schwäche, *c)* den mit dem Leben kämpfenden Heroismus, *d)* den mit dem Leben fpielenden Humor.

Über diefen allegorifch fungirenden Frauen, zu denen fich Knaben gefellen, befinden fich Medaillons mit den Bruftbildern folcher dramatifcher Typen, welche für die bezeichneten Grundmotive exemplarifch find: *a)* Oedipus, *b)* Harpagon, *c)* Jungfrau von Orleans, *d)* Falftaff.

Der Bildner — es ift wieder R. Weyr — hat in den mächtigen fitzenden Frauenfiguren (obgleich der unbeftimmte Reflex der Vorbilder Michelangelo's hereinfchillert) die eigenartig bedingte Aufgabe auf feine Weife vorzüglich gelöft. Es gelang ihm völlig, wie L. Hevefi treffend bemerkt, »eine überwältigende Malerei in felbfteigene Plaftik zu überfetzen; diefe Art von Nachahmung fei fo glücklich und unerwartet, dafs fie fchon wieder originell werde«.

a) Allegorie der »tragifchen Verblendung«. Diefe Figur fieht noch am meiften fibyllenhaft aus. Ganz en façe; höchft verftörter Ausdruck des Gefichts; die linke Hand unter dem Kinn. Vollfaltige, antikifirende Gewandung. Auf dem linken Knie die tragifche Maske, rechts die allerdings unpaffende, der Antike widerfprechende Beigabe eines Todtenkopfs.

b) Allegorie der »komifchen Schwäche« (diametral gegenübergeftellt). Mehr moderne Haltung der Figur, mit einem Stich in's zierlich Barocke; nur das Arrangement der Gewandung zeigt mit jenem der anderen Frauengeftalten eine gewiffe ftyliftifche Übereinftimmung, doch immerhin mit pikant abweichenden Nuançen. Der Schnitt des Profils und die Coiffure faft französifch. Ein neckifcher Putto fchmiegt fich diefer Frau ans Knie und hält ihr einen Spiegel entgegen, zu dem fie mit anmuthiger Neigung des Hauptes niederblickt.

c) Allegorie des Heroismus (Seitenftück zu Figur *a*). Eine Geftalt von fürftlicher Vornehmheit, eine Bellona im Sinne der Renaiffance-Symbolik: mit reich getriebenem Helm und Schulterkappen in erhobener Arbeit, nach Art der Prunkrüftungen des 16. Jahrhunderts. Die Gewandung von üppiger, breiter Fülle; zu den Füfsen der heroifchen Frau liegt ein Schild mit dem Medufenkopf, in der Linken hält fie ein mächtiges Schwert, die ausgeftreckte Rechte greift nach dem Kranz. Ein Putto in herausfordernd unternehmender Stellung, über das Knie der Heroine zurückgebeugt, fafst gleichfalls den Kranz von untenher.

d) Allegorie des Humors (Seitenftück zu Figur *b*) Diefe Figur, gleich der genannten, zu der fie in ergänzender Beziehung fteht, feitlich im Dreiviertelprofil gewendet — und abermals aus dem Grofsartigen ins Gefällige hinübergehend. Sie hat einen faft ungeberdigen Putto zur Seite und ftülpt ihm wie zum Scherz eine komifche Maske über den Kopf. Die Haltung der Gruppe ift nahezu genrehaft.

Die bildnifs-artigen Charakterfiguren, welche diefe allegorifch bezeichneten Hauptrichtungen der Dramatik exemplificiren follen, find von A. Hynais gemalt; es find Bruft- und Knieftücke auf Goldgrund, monumentale Titelbilder zu den bezüglichen dramatifchen Dichtungen, welche fich über der Plaftik Weyr's mit voller coloriftifcher Wirkung behaupten. Nur concurriren fie leider mit den Sculpturen des Aufsenbaues als Duplicate in der künftlerifchen Illuftration; einmal diefes Falftaff-Bildnifs von Hynais mit der Falftaff-Statue von Tilgner, und ebenfo Harpagon, Jeanne d'Arc und Oedipus mit den Zwickelfiguren von Weyr an der vorderen und hinteren Façade. —

Wenden wir nun unfere Betrachtung den halbkreisförmigen Bildern in den grofsen Zwifchenfeldern zu: der Hauptleiftung von Hynais in der Ausftattung des Theaterfaales, an welcher er von unten nach aufwärts einen fo umfaffenden Antheil hat. Diefe Plafondbilder follen uns die Dichter der dramatifch-productiven Zeitalter vorführen, die fo in der Höhe gleichfam beherrfchend den Theaterfaal überfchweben.

Der Künftler trat mit feiner Aufgabe in die Fufstapfen illuftrer Vorgänger. Raffael fing in den Stanzenfresken mit grofsem Sinn damit an, bedeutende Perfönlichkeiten nach den Beziehungen ihrer geiftigen Gemeinfchaft zufammenzuftellen. So hat er in der »Disputa« die Theologen und kirchlichen Autoritäten vereinigt, in der »Schule von Athen« die Philofophen des Alterthums, auf dem Parnafs die antiken und die italienifchen Dichter. Delaroche ftellte nach diefem Vorgang in feinem berühmten »Hemicycle« die grofsen Künftler der verfchiedenen Epochen zufammen, gleichfam zu einem bildlich





Entwurf zu der Deckendecoration des Zuſchauerraumes

(Nach dem Original in der Bibliothek der k. k. Akademie der bildenden Künſte.)

repräſentativen Areopag für den Prüfungsſaal der »Ecole des Beaux-Arts« in Paris. Kaulbach gruppirte in ſeinem »Zeitalter der Reformation« im Treppenhaus des Neuen Muſeums zu Berlin ebenſo die Dichter der Renaiſſance und die Humaniſten.

Etwas Ähnliches hat hier Hynais beabſichtigt. Durch die Sonderung der Zeitalter je nach den einzelnen Lunetten wurde die Aufgabe überſichtlicher und bequemer. Die Löſung derſelben gelang dem Künſtler unbedingt vortrefflich in Hinſicht der maleriſchen Gruppirung. Die Art der Vereinigung oder Sonderung der Figuren — bald ein paarweiſes Gegenüberſtellen, bald ein Zuſammenrücken zu einer dichteren Gruppe, bald wieder ein centrales Hervorheben einzelner Hauptgeſtalten — dies Alles bekundet Zug für Zug ein ſehr glücklich veranlagtes Malerauge. Mit der Porträttreue dagegen hat es der Künſtler gar nicht genau genommen; er dachte wohl, daſs er daraufhin in der Plafondhöhe kaum controlirt werden dürfte: auch um die innere Bedeutung der Gruppirung nach literariſchen Beziehungen machte er ſich wenig Sorge.

In die Lunette der antiken Dichter (fiehe die Photogravure S. 119) find inmitten Aeschylos und Sophokles geftellt, jener mit dem Stab des Chormeifters in dem gegen die linke Schulter erhobenen Arm, dazu eine mächtige tragifche Maske mit weiter Mundöffnung haltend; hart ihm zur Seite Sophokles, die Kithar ftimmend, mit welcher neben der Flöte die Chorgefänge begleitet wurden. Der dritte Tragiker, Euripides, beugt fich — eine Rolle in der Linken — am vorderen Bildrande nieder; ihm gegenüber ftützt fich Ariftophanes, der Meifter der Komödie des grofsen Styls, mit den Armen auf, gleichfalls abwärts fchauend. Zur Seite, mit etwas Bufchwerk im Hintergrunde, bilden Menander und Philemon, die Bühnendichter der neueren attifchen Komödie, eine vertraute Gruppe zu zweien — und gegenüber fchmiegen fich die römifchen Luftfpieldichter: Plautus und Terentius fogar Stirn an Stirn. Hynais hätte für feinen Sophokles die Statue aus dem Lateran, für den Menander jene aus dem Mufeo Pio-Clementino im Vatican (beide fehr geiftreich) als Anhalt benützen können, aber dies fiel ihm nicht bei. Sein Aeschylos und Sophokles find eher ftylifirte flavifche Typen, und Menander und Philemon möchten wir vollends für Slaven halten; Euripides und Ariftophanes find nur decorative Figuren, und die beiden römifchen Vertreter der »comoedia palliata« find ohne jeden beftimmten Ausdruck. Und dennoch hat das Ganze — auf die allgemeine Wirkung hin befehen — eine unverkennbare, fehr wohlgeftimmte malerifche Haltung.

Die zweite Lunette (Photogravure S. 121) vereinigt Dichter von fünf Nationen, welche der vorbereitenden Epoche der neueren Dramatik im XVI. Jahrhundert angehören. Es war ein fehr finnreicher Gedanke, in der Mitte Hans Sachs mit dem durchfurchten, biederen Handwerkergeficht, und Ariofto, den heiteren Dichter-Weltmann, gegenüberzuftellen; jenen, ehrlich prüfend, gewiffenhaft nachdenklich über feiner Arbeit fitzend, ob es nun »ernfthafte Tragedi, liebliche Comedi, Schwänke, Kampfgefpräche, Faßnacht- oder Schimpffpiele« fein mochten — diefen, den vornehmen Cinquecento-Poeten, an Erfolge von Hof zu Hofe hin gewöhnt, fein Buch wie eine Trophäe vor fich hinhaltend. Er ftellt hier feinen Mann nicht als der berühmte Dichter des »Orlando furioso«, fondern als Begründer der »Commedia erudita.« Ebenfo fungirt in diefer Gruppe Cervantes — eine prächtige, fpanifch chevalereske Charakterfigur, die Hand wehrhaft im Degenkorb — nicht als genialer Verfaffer des Don Quixote, vielmehr als Dichter der Dramen »El trato de Argel« und »Numancia«, fowie der neun luftfpielartigen Entremeses. Indem er fich vorneigt, fcheint er faft belächelnd über die Schreibarbeit von Hans Sachs niederzufchauen. Hart nebenan fteht Etienne Jodelle, einer aus dem mattfchimmernden Geftirn der »Pleiade française«, der Verfaffer des Trauerfpiels »Kleopatra«. Im Rücken Arioft's vor einer Baumgruppe ftehen abfeits, gegen die anderen Figuren ifolirt, Marlowe und Greene, als Vertreter des altenglifchen Drama's und die unmittelbaren Vorläufer Shakespeare's.

Die nun folgenden Lunetten — die dritte und die vierte — füllen fich reichlicher: erftere mit 11, die andere mit 9 Geftalten (fiehe die Textbilder Seite 122 und Seite 124). Es find die Führer der Bühnendichtung in den grofsen Epochen des neueren Drama's, welche in England und Spanien gleichzeitig, dann nacheinander in Frankreich, Italien und Deutfchland erreicht wurden, bis fich diefer erlauchten Reihe nachher auch der dramatifche Claffiker Öfterreichs: Grillparzer, anfchliefst. Hier, wie in den erften beiden Plafondbildern war der Künftler zugleich darauf bedacht, die Mitte nach aufwärts durch fchwebende Figuren oder fich aufgipfelnde Motive zu markiren. Zwifchen Hans Sachs und Arioft breitet oben ein Knäblein mit einem Palmenzweig die Flügelchen, über Shakespeare zieht ein lichter Genius mit dem Spiegel der Wahrheit in der Hand feierlich dahin, und hinter Grillparzer fteigt eine Säule mit dem Doppeladler empor.

Wenn wir uns zur dritten Lunette wenden, finden wir es einigermafsen befremdlich, dafs Shakespeare von feinen nächften Vorgängern getrennt erfcheint, die ihm auch der Zeit nach fo knapp naheftehen: Greene ift 1560, Marlowe 1563, Shakespeare 1564 geboren. Ebenfo gehören feine Nebenläufer und Nachfolger — ein Ben Jonfon, dann die beiden Unzertrennlichen: Beaumont und Fletcher — (erfterer fehlt hier, letzterer reicht Ben Jonfon die Hand, wohl zum Zeichen der verwandten Richtung) unbedingt in die Genoffenfchaft desfelben Zeitalters, des »merry old England«, die nicht auseinandergeriffen werden follte. Shakespeare felbft nimmt in dem dritten Plafondbild den mittleren Ehrenplatz ein, ohne jedoch thatfächlich die literarifche Mitte eben diefer Umgebung zu bilden; zu den Spaniern, von denen das Programm neben Lope de Vega und Calderon noch Tirfo de Molina, Ruiz de Alarcon, Moreto einführt, hätte er wenigftens ein Contraftverhältnifs, den franzöfifchen Claffikern aus dem Zeitalter Ludwigs XIV. gegenüber ift er aber ganz beziehungslos. Eigentlich ift es eine recht gemifchte Gefellfchaft, die wir hier beifammen finden: aber vielleicht kam es dem Künftler gerade darauf an, diefelbe nach dem Coftume, wie nach den nationalen Typen auf die malerifche Wirkung hin zu mifchen. Calderon, der in einem Buche blättert, ift eine vorzügliche Figur; die ganze franzöfifche Dichterpartei zur Rechten weift prächtige Charakterköpfe auf: unter diefen befonders den bekränzten Molière.

Auf der vierten Lunette (Dichter des XVIII. und XIX. Jahrhunderts) erfcheint die franzöfifch-italienifche Gruppe mit vier Figuren wieder trefflich zufammengefchloffen. Goldoni, Gozzi, Alfieri find charakteriftifch erfafste italienifche Typen von fein unterfchiedener, phyfiognomifcher Bezeichnung; Voltaire, aus dem offenen Buche lefend, ift ebenfo geiftreich gefafst, wie früher Calderon, zwifchen den Blättern fuchend und nachforfchend. Die grofsen Deutfchen rechts: Lefling, Goethe, Schiller, find auf die Bildnifstreue hin mehr zu errathen, als zu erkennen; Heinrich Kleift erfcheint links an den äufserften Rand hin gefchoben; Grillparzer fitzt in der Mitte, ein Einfamfter: mit emporgezogenem Knie, das Haupt tief finnend in die Hand geftützt, den vollen Kranz in der anderen haltend: der fcharf individuellen Charakteriftik nach die befte Figur in dem ganzen Cyklus.

Nun noch einige Worte über den grofsen Kronleuchter. Er hängt inmitten eines Lichterkranzes von fechzehn Sonnenbrennern nieder; ein höchft impofanter Beleuchtungskörper, aber vielleicht doch nicht ganz glücklich componirt. Derfelbe leuchtet zuvörderft in drei Etagen: in dem breiteften unteren

Ring, wo die Ballons durch geflügelte Kinder emporgehoben werden, dann in dem mittleren und zuletzt in dem engften oberen Kreis. Nun wollte man aber die Ketten, in denen die drei Ringe hängen, ebenfalls leuchten laffen — und fo wurden fie gleichfam in Paternofterfchnüre von kleineren und kleinften Lichtballons mit dazwifchen geftellten Kettengliedern aufgelöft. Ebenfo fetzen fich die unteren Behänge aus lauter leuchtenden Kugeln und Kügelchen zufammen; es find fchimmernde Perlen-fchmuckbänder, die fich mit brillantem Effect kreuzen und verknüpfen. Das Ganze gibt, wie gefagt, eine ganz überrafchende Schimmerwirkung, eine wahre Glühlichter-Polyphonie, in welcher aber die plaftifche Hauptform des Luftregebildes in lauter Licht verfchwimmt und unklar wird. Die peripherifche Anordnung, das deutlich ausgefprochene Ringfyftem follte nach unferer Anficht auch immer die Körperbildung, die ganze Compofition des Kronleuchters beftimmen: nicht nur formal, fondern auch bezüglich der Umreihung der Lichter. Es läfst fich immerhin auf diefe Weife der nöthige, concentrirte Beleuchtungszweck erzielen, und es kann zugleich auch das künftlerifch durchgebildete Gerüfte, von welchem die Beleuchtung ausgeht, zu deutlich wirkender Anfchauung gelangen. In dem Kronleuchter des Burgtheaterfaales ift aber dem Lichteffect der Eindruck der tragenden Grundform faft aufgeopfert. Das Burgtheater weift, wie wir uns bereits überzeugt haben, in feinen verfchiedenen Prachträumen ganz mufterhaft componirte Luftres auf; gerade hier, an der Hauptftelle, wollte man das Aufsergewöhnliche bieten, obgleich es uns nicht gerade das Befte zu fein fcheint. Die Ausführung des Kronleuchters ift allerdings eine ganz mufterhafte, welche der mit Recht renommirten Metallwaarenfabrik A. M. Befchorner zur vollen Ehre gereicht. Die fämmtlichen decorativen Metallarbeiten des Saales, die Verkleidung der Logenbrüftungen und die lichtertragenden Halbfiguren der vierten Gallerie find eben dort in gleich vorzüglicher Weife ausgeführt worden.

* * *

Wenn wir nun fchliefslich den ganzen Saal nach auf- und abwärts überfchauen, nachdem wir deffen Zierden im Einzelnen durchmuftert haben — müffen wir den Totaleindruck als einen höchft vornehmen und feftlichen bezeichnen. Der durchgehende, milde Elfenbeinton der Flächen und Brüftungen, der fo glücklich zu der Ornament-Vergoldung ftimmt, der braun getupfte Grund der ornamentalen Füllungen in den umrahmten Feldern, dann zwifchendurch die aus den Kehlungen hervorblühenden, heiteren Farben der Hynais'fchen Kinderfriefe, dazu die vergoldeten Gehänge von Masken und Inftrumenten zu den Seiten der discret getonten, cameenartigen Brüftungsbilder von demfelben Künftler: dies Alles zufammen gibt eine wohlgeftimmte Gefammthaltung, in welcher der goldig-matthelle Grundton im Ganzen vorlautet und die leichte farbige Modulation, gefällig begleitend, mit hereinwirkt. Es ift dies jedenfalls einer der glänzendften Säle in der modernen Theaterarchitektur; Hafenauer hat da ein Meifterftück an decorativer Harmonie dargeboten, und der Plafond nach dem (allerdings in der Ausführung modificirten) Entwurfe Sempers bekrönt mit einem breiten, feierlichen Vollklang das Ganze.

Um nun wieder, nachdem wir den brillanten decorativen Eindruck des Saales rückhaltlos gewürdigt haben, auf die praktifchen Poftulate des ungehemmten Hörens und Sehens nochmals zurückzukommen — fo müffen wohl gewiffe Gebrechen nach beiden Seiten hin zugeftanden werden, obgleich es damit bei weitem nicht fo arg fteht, wie es eine leidenfchaftlich aufgeregte Oppofition im Anbeginn hinftellte.

Das akuftifche Verhältnifs ift nicht durchwegs ungünftig, wohl aber ungleich. In den hinteren Mittellogen, alfo im Fond des Saales hört man leidlich gut, doch gerade auf den Plätzen inmitten der Breiten-Axe, und von da bis zur letzten Reihe im Parquet hin verfchwimmt der Sprechton häufig ins Unbeftimmte, befonders bei der leichteren Accentuirung der Converfation in den Expofitionsacten. Der erhobene dramatifche Affect vermag dagegen das Haus in allen Rängen zu durchtönen. Von vornan mochte (aufser der übermäfsigen Höhe) auch dies akuftifch ungünftig wirken, dafs bei relativ kurzer Erftreckung in der Hauptaxe die feitliche Ausweitung der Curve des Saalraumes nach der Breite hin zu

grofs genommen ift. Das wäre dann eine Verrechnung im Grundrifs, die fchon der urfprünglichen Plananlage zugefchrieben werden müfste ... Vielleicht! Doch nicht unbedingt, nicht unabänderlich. Was im Atelier gezeichnet wird, ehe man noch an die Ausführung geht, läfst fich umzeichnen — und thatfächlich weifen die Atelier-Vorarbeiten, an denen noch Semper und Hafenauer gemeinfam betheiligt waren, eine Reihe folcher Grundrifs-Wandlungen für den ganzen Bau-Entwurf auf. Diefe Blätter, die fich in dem Nachlafs Hafenauer's vorfanden und jetzt der Bibliothek der Akademie für bildende Künfte angehören, find mit den beiden Namensunterfchriften: Gottfried Semper — Karl v. Hafenauer verfehen, nebenan mit dem amtlichen Stempel: »Bauleitung der k. k. Hofmufeen und des k. k. Hoffchaufpielhaufes.«

Nun weifen wohl zu unferer Überrafchung diefe Grundrifszeichnungen bereits ein übereinftimmendes Merkmal auf: die lyraförmige Umfchwingung der inneren Brüftungscurve des Logenaufbaues, welche fich wiederum als ein vielgerügter Übelftand in optifcher Hinficht erwiefen hat. (Nachträglich müffen wir dies nach genaueren, fpäterem Einblick noch conftatiren.) So wäre diefe Löfung fchon von Semper felbft vorgefchlagen worden? Dies mag wohl gelten. Aber bei näherer Befichtigung finden wir die Lyraform auf den Grundriffen weiter gefpannt (was auch eine entfprechend gröfsere Profceniumsöffnung bedingte) nicht mit jenem faft gewaltfamen Ein- und Umbug, wie ihn das ausgeführte Logenhaus aufweift. Darin liegt der wefentliche Unterfchied.

Das Bühnenportal und die Vorhänge.

(Siehe die Kunftbeilagen: »Der Zufchauerraum mit offener Scene«. — »Der Hauptvorhang«. Von J. Fux. — Der alte Vorhang von Füger nach der Originalzeichnung in der »Albertina«. Photogravuren von R. Pauluffen.)

Das Bühnenportal (oder die Profceniumsöffnung) ift mit dem Zufchauerfaal architektonifch, wie ornamental fehr glücklich vermittelt. In den Ecken des grofsen Ausfchnittes erwartet man kräftig durchgebildete Confolen, die nun mit Wahrung der Hauptform in geiftreicher Weife von R. Weyr figural aufgelöft wurden. Auf der einen Seite ift es eine Faunengruppe (ein älterer Faun und ein Knabe feiner Herkunft dazu), auf der anderen eine naturaliftifch-frifche Frauenfigur mit einem Amorin. Es gibt einen intereffanten Eindruck, wenn der Bildhauer den Architekten in folcher Art nach feinem ornamentalen Bedürfnis hin verfteht. Die Draperie des fogenannten »Harlekin« ift mit mufterhaftem Gefchmack arrangirt; die hiezu verwendeten Mittel find ebenfo finnreich wie einfach. Der obere Behang wurde aus grober Sackleinwand gefaltet, die durch den Auftrag von Cachirmaffe und die entfprechende Bemalung darüber völlig den Charakter eines reichen, fchweren Stoffes gewann; der Lambrequin inmitten trägt den kaiferlichen Adler mit dem Wahlfpruch: »Viribus unitis.«

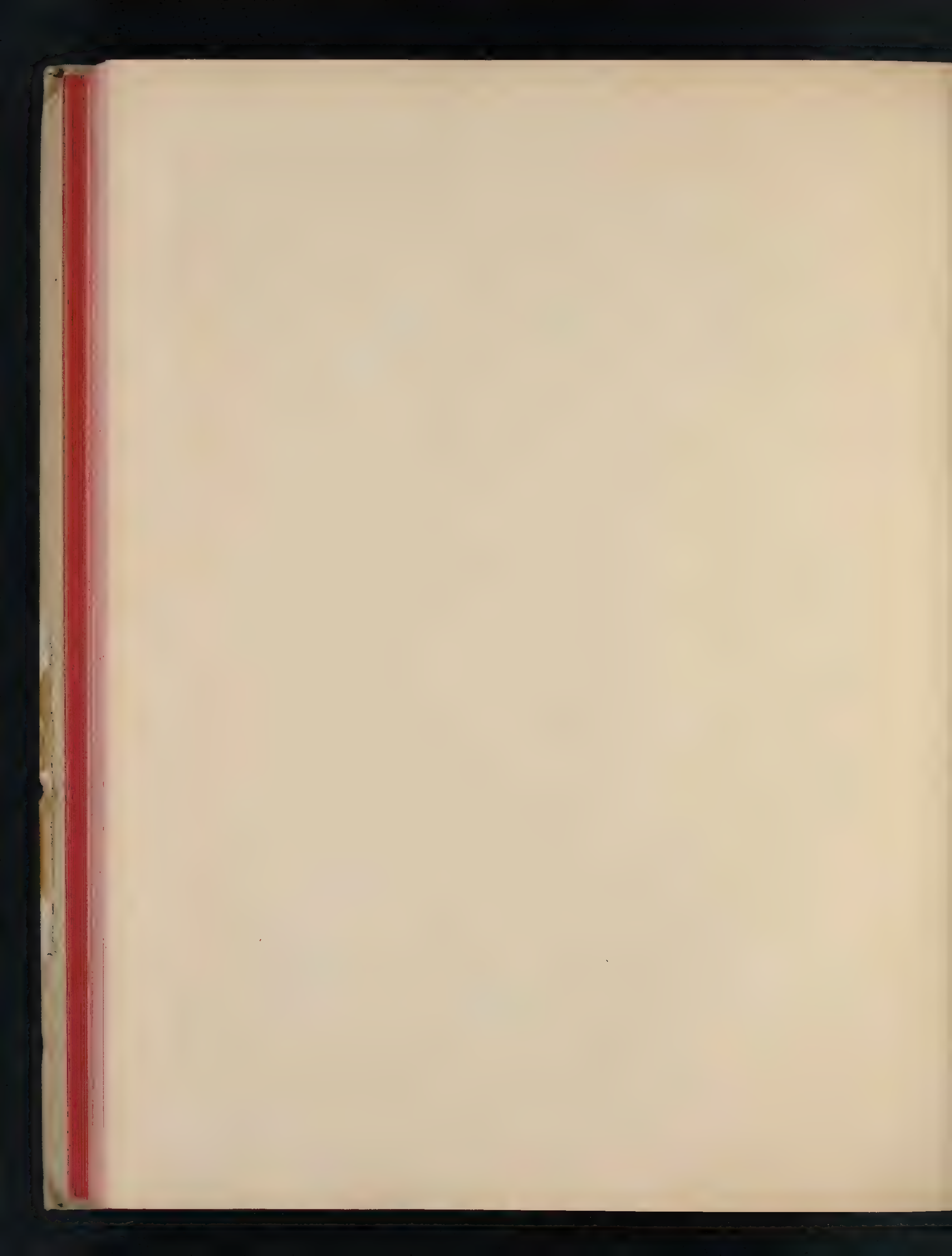
Das Relief über der Profceniumsöffnung ift wieder von Weyr. So ftellt fich der gleicherweife kräftig wie flüffig geftaltende Bildner mit einem bezeichnenden Fries innen im Haufe, ob dem Vorhang noch einmal ein, wie aufsen nach der Strafse hin auf der Attica, dem Stirnband des Gebäudes. Es ift eine für den langen und niedrigen Streifen trefflich gedachte Compofition. Die Mittelfigur ift die Phantafie, leicht hinfchwebend, wie in ziehender Bewegung. An ausgeworfenen Blumenketten hängen und gaukeln Kindergeftalten, aus dem Anmuthigen in's Abenteuerliche hinübergehend, die wandelbaren Bildungen dichterifcher Träume.

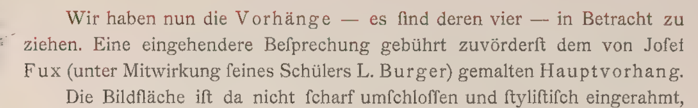
In den Zwickeln zu Seiten des Friefes lehnen fich Pane hin, diefe prächtigen Bocksfüfsler und Waldmufikanten der Mythologie, welche zwifchen den komifch zugefpitzten Lippen ihr Pfeifenwerk tonkundig hin- und herfchieben. Der Mofaik-Goldgrund, von dem fich das Relief wirkfam abhebt, flammt aus der Tiroler Glasfabrik. — In der ganzen Breite der Profceniumslogen, fpannt fich über einer hohen, beiderfeitigen Deckenkehlung der Plafond für das Profcenium hin, den eine fein ornamentirte Feldertheilung ziert. Die exacte Stuccoarbeit ift hier, wie in anderen Prunkräumen des Haufes von Stephan Fritz beforgt.





HAUPTVORHANG





(Siehe S. 150)
Zeichnung von A. Kaiſer.

Wir haben nun die Vorhänge — es ſind deren vier — in Betracht zu ziehen. Eine eingehendere Beſprechung gebührt zuvörderſt dem von Joſef Fux (unter Mitwirkung ſeines Schülers L. Burger) gemalten Hauptvorhang.

Die Bildfläche iſt da nicht ſcharf umſchloſſen und ſtyliſtiſch eingerahmt, ſowie an dem Vorhang im Opernhaus; die Compoſition erſcheint demnach wie der Ausſchnitt eines Unbegrenzten. Was uns dieſelbe vorführt, iſt gleichſam ein Traumbild von vorüberziehenden Bühnenſchatten, die durch die Darſtellung auf einige Stunden körperliches Leben gewinnen, um dann wieder als Schemen über den leeren Bühnenraum hinwegzuhuſchen — in Dunſt und über Wolken, ſelbſt auch Dunſtgebilde, doch voll geiſtiger Deutung. Wenn es eine Spuk- und Geiſterſtunde auch auf der Bühne gäbe, ſo könnte man ſich dieſe beiläufig ſo vorſtellen. Die Idee der Compoſition wird auf den Pandora-Mythus bezogen. »Im zweiten Plan ſehen wir auf den Stufen eines griechiſchen Tempels Pandora opfern; die dramatiſchen Leidenſchaften, die ſie entfeſſelt, verdichten ſich zu charakteriſtiſchen Geſtalten, deren ergreifender Aufzug ſich in einer Spirale voll Schwung quer durch das Bild ſchlingt.« Eigentlich finden wir dieſe Beziehung nicht recht heraus. Die vermeintliche Pandora, die man leicht überſieht, ſteht perſpectiviſch verblaſst vor einem Dreifuſs, von welchem Opferdampf aufſteigt, während ſie in der Mythe nach Heſiod den Deckel von dem Pithos (dem Thonfaſſe) hob, worauf alle Übel aus demſelben herausflogen und ſich über Land und Meer verbreiteten. Der Geſtalten- oder Schattenzug des Vorhanges entwickelt ſich aber dem bildlichen Eindruck nach nicht aus dem aufſteigenden Rauch jenes Tripoden, ſondern bewegt ſich ganz für ſich ſelbſt über Wolken, welche als echte Theaterwolken gelten dürfen.

Unten am Rand rechts und links ſitzen die dramatiſchen Muſen, die tragiſche und die komiſche, nicht allegoriſch verallgemeinert, ſondern local individualiſirt, mit ſchärfſter Annäherung an das Porträt. Wir dürfen jene Evolution von theatraliſchen Gebilden als eine Viſion betrachten, die vor jenen beiden Muſen und Seherinnen aufſteigt und vorüberzieht. Die tragiſche Muſe, tief ernſt, von dunkler Haltung des Gewandes, mit ſchickſalſchwerem Ausdruck in den Mienen (Profil der Frau Wolter); die Komödie andererſeits (Frau Schratt) bunt und heiter, das Haupt mit kecker Friſche zurückgeworfen, alles an ihr hell, gleiſsend und ſonnig. — Die maleriſche Detaillirung des Gegenſatzes beider Geſtalten geht nun noch weiter. Die tragiſche Muſe, ein Diadem in dem ſchwarzen Haar, ſtark vorgebeugt, mit über's Knie verſchränkten Händen, ſcharfen Blicks in den Geſtaltenzug hinausſchauend; der Löwe hart vor derſelben, kläglich-düſter, vor ihm eine aufs Geſicht hingeworfene, weibliche Geſtalt mit den hinteren Pranken einer Sphinx, mit wirrem Haar und ſchwarzen Flügeln — wie es ſcheint, eine Allegorie des tragiſchen Schickſalsräthſels. Die Göttin der Komödie, eine üppigheitere Blondine, ſitzt weichlich bequem da, ſchwimmenden Auges in das Geſtaltengewimmel blickend; ihr mit einer Goldſpange geſchmückter Arm iſt läſſig über ein abgeſtreiftes, goldglitzerndes Brocatgewand hinübergelegt, ein reizender munterer Knabe, den ſie mit dem anderen Arm umfaſst, ſchmiegt ſich koſend an ihre Seite. Die beiden Panther vor dem erhöhten Sitz der heiteren Muſe contraſtiren mit ihrem goldig-ſchwarzgefleckten Fell ſehr bezeichnend gegen den tragiſch-dunklen Löwen drüben; ganz unten, um den Gegenſatz des blühenden Farbenreizes hier gegen die ernſte Umdüſterung dort noch zu ſteigern, liegt überdies ein Bouquet von Palmenblättern und Roſen.

Hinter beiden Muſen bauen ſich über Sockeln ornamentale Aufſätze empor, die in Ermanglung eines ſonſtigen Rahmens das groſse Vorhangbild ſehr glücklich einfaſſen. Auf der tragiſchen Seite iſt es ein wohlſtyliſirter Dreifuſs, aus welchem Opferrauch hochaufqualmend hinanzieht, mit Schwert, Schild, Maske und anderen Emblemen darunter; auf der Seite der Komödie erhebt ſich eine gleich hohe Herme mit einem Satyrkopf, nach unten üppig umhüllt mit niedergeworfenen Blumen und Früchten, inmitten mit einer neben einer Traube hingehängten Panspfeife. Zwiſchen den beiden Muſen — in der unterſten

Wolkenregion — zieht quer über den Vorhang eine hochedle Geſtalt hin, mit ausgeſpannten, weiſsen Fittigen und in wallender, blauer Gewandung, die Fackel in der einen, den Kranz in der anderen Hand. Es iſt die Begeiſterung, die belebende Macht des dramatiſchen Schaffens.

Der Zug ſelbſt beginnt orgiaſtiſch und endigt heroiſch; er führt uns zunächſt das übermüthig Komiſche, oder genauer geſagt, den bacchiſchen Komos vor — dann das dämoniſch Grauenhafte, und zuletzt in aufſteigender Bewegung die ſtolzen, ſich überhebenden Affecte der Menſchennatur. Bacchantinnen mit Klingplatten dringen in wildem Reigen heran — vor ihnen ganz von Weinlaub umhängt und in grotesker Tanzgeberde ein bocksfüſsiger Pan; hart daran aber, in der Mitte, meldet ſich das Grauen an. Da ſehen wir ein ſchönes, nacktes Weib, ſinnlich-traumverloren, von einem Unhold mit Drachenſchwanz umſchlungen und geküſst; nebenan eine Geſtalt wie aus den Verdammten im jüngſten Gericht Michelangelo's: eine Schlange ringelt ſich derſelben um den erhobenen linken Arm. Zu äuſserſt links, auf hoch ſich bäumendem weiſsem Roſs, hebt ſich ein ſtolzer Reiter wolkenan, mit ſchroffem Ausdruck in dem rückgewandten Geſicht, über niedergeworfene verhüllte Geſtalten hinwegſetzend. Neben ihm ein Krieger, weitausſchreitend, mit Rundſchild und der Lorica der römiſchen Legionsſoldaten, offenbar laut ſchreiend wie ein Rufer im Streit. — Hoch oben, im Ätherduft verſchwebend, zieht die Poeſie mit gehobenen Flügeln dahin, die Saiten der Lyra rührend, umgeben von lieblichen Kindergenien. Eine andere ſchwebende Nebengruppe rechts wirft einen Blumenregen nieder.

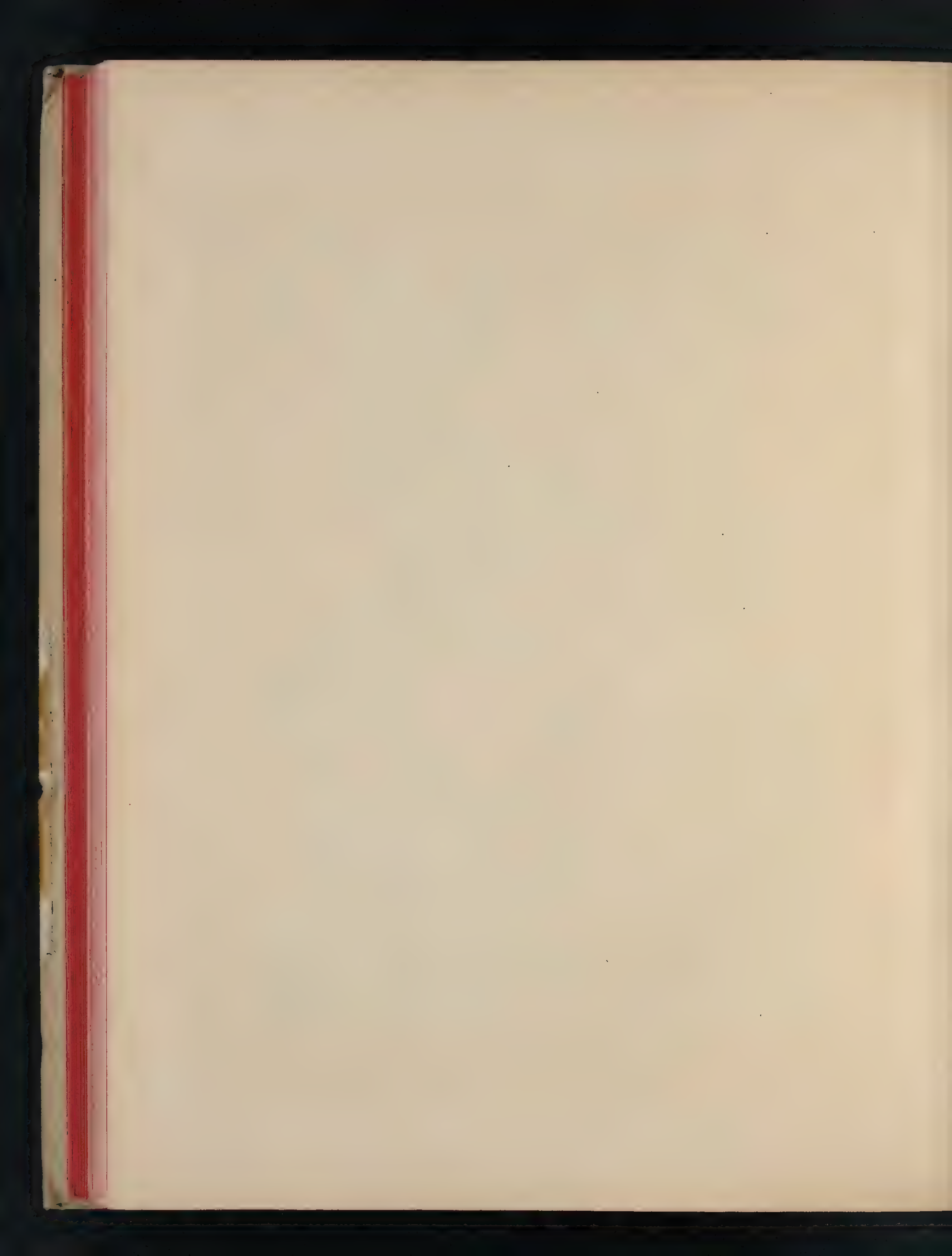
Die eiſerne Courtine — von Burghardt gemalt — präſentirt ſich nach ihrer Art auch wieder äuſserſt gefällig und bedeutſam. Das Eiſen kommt da künſtleriſch-decorativ in der einrahmenden Decoration zur Geltung — gewiſs ein ſehr ſinnreicher Gedanke. Ein köſtlich erfundenes Gitterwerk, das in feinſter Gliederung drei Ovale umſpannt, innerhalb deren ſich ein Proſpect auf Wien öffnet: dies iſt das Bild, welches die an ſich ſtarre Courtine nach auſsen wirkungsvoll darbietet.

Der alte Vorhang von Füger aus dem weiland Burgtheater findet im neuen Hauſe ſein ehrenvolles Ausgedinge als Vorhang für die Zwiſchenacte. Dieſes vielwerthe Erinnerungsſtück, welches für jeden älteren Burgtheaterbeſucher eine ſichtbare Anknüpfung an die Vergangenheit bedeutet, iſt nun mit beſtem Geſchmack in einen Bildrahmen gefaſst; unten ſteht gleich einer Vignette das Bild des alten Hauſes.[1] Die Compoſition Füger's iſt entſchieden ein maleriſches Kunſtdenkmal, das als ſolches unſeren vollen verehrenden Antheil verdient. Die damalige Epoche war im Allgemeinen akademiſch-kühl, aber dies ſchlieſst bedeutender empfundene Einzelleiſtungen nicht aus. Auf die Claſſiciſten folgten die Nazarener und Romantiker, auf dieſe die Naturaliſten nach allen Graden: doch ſchlieſslich halten wir uns an das perſönlich Ausdrucksvolle, wie es uns der ernſte Künſtler was immer für einer Epoche darbietet, abgeſehen von dem Zeitbegriff der Richtung. Sehr ſinnig hat nun Füger uns ſeinen Apoll unter den Hirten vorgeführt, gegenüber jenem vornehmeren Apoll auf dem Parnaſs Raffaels, der dort göttermäſsig-repräſentativ inmitten der Muſen Cercle hält und concertirt. Hier dagegen folgt der Gott, unerkannt beſeligend, einer gelegentlichen Inſpiration mitten im lauſchigen Waldesgrün — und die volle genieſsende Andacht des Zuhörens ſpricht ſich in dem theils ſtehenden, theils ſitzenden, theils hingelagerten Auditorium aus. Ein zärtlich ſich anſchmiegendes Liebespaar iſt auch darunter, das dem Zauber der Töne ſich völlig hinzugeben ſcheint. Ein ſüſser Idealismus zieht als weicher Wohllaut durch dieſe ſonſt mit entſchieden ſicherem Liniengefühl gezeichnete Compoſition, die in ihrer Stimmung ſich zwiſchen die Geſsner'ſchen Idyllen und eine der Füger'ſchen Art gemäſse, ſentimentale Auffaſſung der Mythologie ſtellt. (In der »Albertina« befindet ſich die Originalzeichnung [Bildfläche 68 *cm* breit, 95 *cm* hoch],

[1] Dieſe durch die Dimenſionsverhältniſſe des neuen Hauſes bedingte Einfaſſung beſorgte mit kundiger Künſtlerhand Gilbert Lehner. Die ſo wichtige Aufgabe der Reſtauration des Vorhanges ſelbſt übernahm Joſef Fux — und zwar mit beſtem Erfolg. Damit hatte es folgendes Bewandtniſs. Der urſprüngliche, nach Füger's Zeichnung von Abel und Schönberger gemalte Vorhang war lange ſchon ſchadhaft geworden, um dann im Dunkel des Magazins geborgen zu werden; vor einer Copie desſelben — auch ſchon von altem Datum und nicht mehr in heilem Zuſtand — wartete man ſeit Menſchengedenken den Beginn der Burgtheatervorſtellungen ab. Nun hat Meiſter Fux den ſo trefflich erneuerten Originalvorhang wieder ans Licht gebracht, und die Copie dagegen kam ins Magazin.







dazu die bekannte Radirung von Eifsner im erften Zuftand vor der Schrift, und in dem zweiten mit der Unterzeichnung: »Courtine des Hofburgtheaters« und unter dem Stich fignirt: H. Füger inv. Abel et Schönberger pinxerunt. J. Eifsner sc. Wir bringen unter Zuftimmung des Vorftandes der »Albertina« die Reproduction nach dem Original.)

Der vierte Vorhang ift nun auch ein Prachtftück eigener Sorte. Gilbert Lehner hat da einen Gobelin aus dem Schönbrunner Vorrath copirt, aber mit welch' bewunderungswürdigem Verftändnifs für die Wiedergabe des fpecififchen Gobelin-Effects! Es ift eine phantaftifche Prachtlaube, fo eine märchenhaft-decorative Scenerie im Sinn des Barockftyls, der auch feine eigenen Märchen — wenigftens für die Decoration — erfand. Diefer Vorhang ift zunächft als Hintergrund für den vortretenden Regiffeur bei gewiffen Anmeldungen, auch für Hervorruf der Autoren bei Premièren beftimmt.



Schornftein-Auffatz am Giebeleck des Bühnenbaues.

Zur Ergänzung.

Eine umfaffende Arbeit der Art, wie wir eine folche in der baugefchichtlichen Darftellung unferes Hofburgtheaters verfuchten, macht ihren Procefs durch; und geht diefelbe zur Neige, fieht man fich zu der einen und der anderen Ergänzung, wohl auch Berichtigung veranlafst. Die Auskünfte über die Details, welche wir theils in den Bureaux des k. k. Hofbaucomités, theils bei den mitbetheiligten Künftlern und Kunfthandwerkern, wie in den bezüglichen induftriellen Etabliffements perfönlich zu erfragen bemüht waren, konnten häufig nicht in der erwünfchten Reihenfolge eingeholt werden — und fo wurde diefer Nachtrag unerläfslich. Dies gilt denn auch von einigen wichtigen Baudaten felbft, die wir hier in erfter Reihe folgen laffen.

Die verbaute Grundfläche des Hofburgtheaters beträgt 5.573·689 m^2. In der Baugefchichte desfelben find zwei, der Zeiterftreckung nach, fehr ungleiche Perioden zu unterfcheiden: einmal jene des Entwerfens, der Feftftellung des eigentlichen Baugedankens, dann die weit längere des Ausführens, mit gleicherweife fich fortfetzenden Entwurfsarbeiten für die einzelnen Bautheile und das Detail. Die erfte Epoche beginnt Ende September oder Anfang October 1871, als Semper in Wien eintraf, um fofort mit Hafenauer die Arbeiten auf dem Baubureau für die Hofbauten (die Mufeen, den Ausbau der Hofburg und das Burgtheater), wie zu den Sitzungen des Baucomités zu übernehmen — und läuft ab mit der auf fein Anfuchen erfolgten Enthebung von der Thätigkeit im Baubureau (24. Mai 1876). Dies ift die Zeit der Atelier-Gemeinfchaft Sempers und Hafenauers: jener wirkte bis dahin wefentlich beftimmend und vorbildend auf die allgemeine Anlage und die charakteriftifchen Hauptformen ein. Zu den Arbeitsgenoffen von damals gehörten etwa bis Ablauf des Jahres 1874 die fchon früher genannten drei Schweizer: Arnold Cattani, Albert Müller, Hans Peftalozzi, dann Hermann Giefel aus Siebenbürgen, ein Schüler Sempers, der gleich jenen an den Ausführungsplänen des Burgtheaters, wie der Hofmufeen mitbefchäftigt war. Edgar Kováts geht aus der erften Epoche in die zweite hinüber, die fich von 1876 bis zur Übergabe des Baues im September 1888 erftreckt. In diefem langen Zeitraum, in welchem Hafenauer allein den Bau weiterführt, tritt im Atelier und auf dem Bauplatz die zweite, einheimifche Arbeitsgruppe ein: und zwar für die Mufeen wie für das Burgtheater in unausgefetzter Mitwirkung. Bruno Gruber, Otto Hofer (aus der Schule von van der Null und Hafenauer) gehörten wohl fchon feit 1872 dem Baubureau mit hervorragendem Antheil an; neben ihnen waren Guftav Schwager und der bereits verftorbene Schönmann zeichnerifch thätig. Nach Johann Huber's Tode wurden Victor von Weymann die Gefchäfte der Bauleitung anvertraut, und L. Bartelmus übte namentlich auf die Bautifchlerarbeiten einen leitenden Einflufs aus. Hiezu gefellte fich (feit 1884) noch der Schweizer Walther Feierabend.

Über die künftlerifche Betheiligung an der Ausfchmückung des Baues haben wir Folgendes zu ergänzen oder richtigzuftellen: Die Medaillonbildniffe Ihrer Majeftäten des Kaifers und der Kaiferin in der oberen Loggia gegen die Ringftrafse hin wurden von dem k. k. Kammer-Medailleur Anton Scharff modellirt. Die Putten an den Candelaberfockeln, in den Treppenflügeln und den Unterfahrten für den Allerhöchften Hof find nicht von Tilgner, wie früher irrig angegeben wurde, fondern von Weyr; ebenfo gehören ihm die Relief-Figuren in den Ovalen der Quergurten der beiden Treppenhaus-Decken an. Die Mascarons an den Schlufsfteinen der Portalbogen formte (neben Weyr) zumeift Louis Etzmansdorfer; die Fülle der ornamentalen Arbeiten am Aufsenbau und in den Innenräumen fiel einer Reihe von Bildhauern zu; neben den (S. 102) bereits genannten: Johann Schindler, Johann Müller und Hutterer betheiligten

ſich noch daran: Duenboſtel, Kiſsling, Joſef Pokorny, Hofbildhauer Franz Schönthaler, Johann Schwarzer und die Wiener Bildhauer-Aſſociation. Die figuralen Holzſchnitzereien in der groſsen Vorhalle, dann über den Zugängen zu den Logenſtiegen in den oberen Veſtibuls wurden (nach Modellen von Weyr) in den Werkſtätten von Friedrich Paulick und Vincenz Hefele ausgeführt.

Wir haben noch auf dem Doppeldach des Gebäudes Reviſion zu halten. Der in ſein Muſchelhorn blaſende Windgott über der Abdeckung des Exhauſtorthurmes iſt von Johannes Benk modellirt, in Kupfer getrieben in der Metallfabrik von A. M. Beſchorner. Die Zieraufſätze an den Gibelecken des Bühnendaches, welche — bis auf einen — nur verkappte Schlote für die ausmündenden Dampfrohre ſind, ſtecken in decorativen, gleichfalls in Kupfer getriebenen und angeweiſsten Hülſen, eben auch aus Beſchorner's Fabrik. (Siehe das Textbild am Rande der Seite 153.) Die Rippen der Flachkuppel über dem Zuſchauerraum und die Dachſaumbekrönung an beiden Dächern ſind von Sandor Járay vergoldet.

Die Gitterthore an den ſchmalen Flügelfaçaden rechts und links ſtammen aus dem Etabliſſement der Firma Ignaz Gridl, diejenigen dagegen, zu denen nach vorn und rückwärts die Ein- und Ausfahrtsrampen führen, aus der Werkſtatt von Albert Milde. Der namhaften Firma im Eiſenwerk, Valerian Gillar, fielen diesmal nur die Beſchlage an den Thüren und Wänden im Zuſchauerraum und in den Logengängen zu. Die groſsen Thore auſsen an der Mittelfront wurden in der Bautiſchlerei von Heinrich Dübell & Söhne angefertigt, die inneren in der Parterrevorhalle gingen aus der Werkſtatt des Hoftiſchlers Friedrich Paulick (für Bau- und Portal-Arbeiten) hervor. Die Prachtthüren zu der Hoffeſtloge und den Proſceniumslogen für den Allerhöchſten Hof ſind vorzügliche Leiſtungen des Kunſttiſchlers Alex. Albert. Die Einrichtung der Publicum-Garderoben wurde in der Hof-Kunſtmeubles-Fabrik von Johann Klöpfer ausgeführt.

Die Plafonds in Gypsſtuck ſind in den meiſten repräſentativen Innenräumen von Stephan Fritz mit gröſster Sorgfalt hergeſtellt. So in der Vorhalle mit den Caſſen, in den beiden Treppenflügeln mit ihren glänzenden, ſtuccirten Decken-Decorationen, in den Veſtibuls nächſt den Unterfahrten für den Allerhöchſten Hof, in dem Aufbau der Kaiſerſtiege, in der Hoffeſtloge, den Garderoben und mehreren Logengängen. Auſser der wohlabgeſtimmten Kunſtmarmor-Ausſtattung der Kaiſerſtiege, deren ſchon früher im Text (S. 112) gedacht wurde, führte Fritz noch mehrfache Wandbekleidungen aus: ſo in den Hof-Proſceniumslogen (engliſches Marmorcement in Elfenbeinton); in der Hoffeſtloge (Stuccoluſtro, dazu Marmorcement für die Brüſtung und obere Bekrönung); auf der III. und IV. Galerie (Wandflächen in Stuccoluſtro). Die Stucco-Arbeit für den Plafond des Zuſchauerraumes wurde von Detoma durchgeführt.

Die echten Marmors, darunter koſtbare Decorationsſteine, kamen aus verſchiedenen Bezugsquellen. Andrea Francini beſorgte derartige Lieferungen, dann ſtellten ſolche auch bei: die Tiroler Marmor- und Porphyr-Geſellſchaft (Ganzwohl, Riel & Co.), die Union-Baugeſellſchaft (mit ihren Tiroler Marmor- und Porphyrwerken), die Freih. v. Löwenſtern'ſche Marmorwarenfabrik. — Die Vergoldungen, welche Haſenauer mit groſsem, decorativem Sinn in die Geſammtwirkung einzuführen verſtand, waren an verſchiedene Hände ausgetheilt. Die wichtigſten Arbeiten nach dieſer Richtung beſorgten folgende Decorateure und Vergolder: Sandor Jaráy — ſchon oben genannt — (auſsen Gittervergoldungen, im Innern die bezüglichen Arbeiten im groſsen Foyer und den Buffets, in den Treppenhäuſern, den oberen Veſtibuls und dem Hoffeſtſalon); Joſef Bauer (Decke des Zuſchauerraumes, Logengänge, Kaiſergang); Welz und Mariſchka (Hoffeſtloge und Proſceniumslogen, untere Veſtibuls und Stiegen zu den Hoflogen). Die weiteren Vergoldungen an den Logenbrüſtungen im Saal, den ornamentalen Füllungen daſelbſt etc. vertheilten ſich an Kölbl & Threm, Harrs & Jürgens u. A. — Noch ſei ſchlieſslich nachgetragen, daſs von den Beleuchtungskörpern in Bronze die Armleuchter in der offenen Loggia des mittleren Riſalits der bewährten Kunſtwerkſtatt von Karl Kellermann angehören, ebenſo die Luſters in der Hof-Feſtloge und in den Proſceniumslogen; jene in den Veſtibuls zum erſten Rang (ſiehe das Textbild S. 98) ſtammen aus dem Etabliſſement der Firma: Hollenbach's Neffen (Eduard und Friedrich Richter).





Relief über der Profceniumsöffnung. Von R. Weyr.

Die Bühne.

Zum Eingang.

(Project des Asphaleia-Theaters.)

WIR treten jetzt hinter den Vorhang, um uns den complicirten Apparat zu befehen, mit welchem die »natürliche Magie« der fcenifchen Täufchungskünfte arbeitet. Die Bühneneinrichtung hat ihre Gefchichte, wie der Theaterbau als folcher. Gleichwie aber dasjenige, was auf der Bühne von Abend zu Abend gebaut wird, äufserft wandelbar ift und mit der Scene wechfelt: fo ftellt fich auch die Gefchichte der fcenifchen Technik und Kunft als eine Folge von Verwandlungen dar, die fich wohl kaum im Zufammenhange fcharf überblicken und für eine völlig deutliche Darftellung entrollen läfst. Das für lange Zeit Bleibende in jenem unabläffigen Wechfel ift nur eben das Gerüft der Infcenirung, das Handwerkszeug ihrer Werkftätte, der eigentliche Bühnenmechanismus. Sein Beftand läfst fich in der That weit genug zurückverfolgen.

Das fcenifche Bild fetzt fich im Wefentlichen zufammen aus dem Profpect, den Couliffen, den Soffiten und gelegentlich den Verfatzftücken. Um die Scenerie nach Bedarf zu wechfeln, müffen fich Profpecte und Soffiten nach oben ziehen, die Couliffen aber nach den Seiten hin verfchieben laffen. Zu diefem Zwecke hängen erftere an Seilen, welche über Rollen, die auf dem »Schnürboden« (oder Rollenboden) gelagert find, hinlaufen und am anderen Ende Gegengewichte tragen; die Couliffen find in Leitern eingefetzt, die von den unter dem Bühnenpodium in befonderen Bahnen laufenden »Couliffenwagen« getragen werden. Die Vorrichtung der »Freifahrten« dient für das Weiterrücken der Verfatzftücke; follen diefelben verfinken, fo gefchieht dies mittels der »Caffetten«. Die Verfenkungsböden enthalten gröfsere und kleinere Verfenkungen, dazu beftimmt, Perfonen, Decorationsftücke, Meubles etc. verfchwinden oder aus dem Podium auffteigen zu laffen. Erhöhungen des Fufsbodens, um anfteigendes Terrain oder terraffirte Auffliege zu veranfchaulichen, werden durch aneinander gereihte Treppen und Schragen hergeftellt; diefe und anderweitige »Practicables« dienen in vielfacher Verwendung zum Ausbau der Scenerie.

Dies war früher und ift der Hauptfache nach bis jetzt der hergebrachte Hausrath der theatralifchen Einrichtung. Man kam damit felbft bei gefteigerten Anforderungen an die Bühneneffecte aus, freilich mit allerlei gelegentlichen Aushilfen. Obgleich die malerifche Verfinnlichung des Schauplatzes dem jeweiligen fcenifchen Bedürfnifs oft in eminent künftlerifcher Weife entfprach — blieb doch die Technik im Dienfte diefer bereits fehr fortgefchrittenen Infcenirungskunft in einem ziemlich primitiven Zuftande,

aufser jedem Verhältnifs zu dem gleichzeitigen technifchen Fortfchritt auf anderen Gebieten; und wie im vorigen Jahrhundert, befchränkte fich der Betrieb des mafchinellen Apparats noch immer auf die Handhabung der Kurbel, der Winde und des Seiles. Äufserft bedenklich war zudem die durchgängige Herftellung des Bühnen-Apparates aus Holz, nebft der fonftigen Anhäufung leicht entzündbarer Stoffe auf der Bühne und dem Schnürboden.

Die überlieferte Routine der Theatertechnik, welche fich bisher der näheren Prüfung der Theorie entzogen hatte, wurde mit einmal durch die Brandkataftrophen der letzten Epoche, namentlich durch den furchtbaren Brand des Ringtheaters in Wien vom 8. December 1881 aus der Gewohnheit des Herkommens aufgefchreckt. Es galt nun vor allem, auf möglichfte Sicherung gegen Feuersgefahr bedacht zu fein; aber auch da traf man zumeift nur folche Sicherheitsvorkehrungen, die lediglich auf einen beftimmten Unfall, wie er fich kurz vorher ereignet hatte, berechnet waren, während doch allein eine radicale Änderung des Syftems volle Abhilfe bringen konnte.

Von folchen Erwägungen ausgehend, verftändigten fich nach dem erfchütternden Ereignifs des Ringtheaterbrandes einige Männer in Wien über die Aufgabe, wie eine zeitgemäfse Reorganifirung der Theatereinrichtung (baulich und fcenifch) durchzuführen fei. Es waren die Mafchinenfabrikanten Carl Dengg und Robert Gwinner, der Decorationsmaler Johann Kautsky und der Architekt Franz Roth, welche daraufhin zu dem Verein »Asphaleia« zufammentraten und das Ergebnifs ihrer gemeinfamen Studien in einem in $^1/_{10}$ der Naturgröfse ausgeführten Modell auch dem grofsen Publicum anfchaulich machten. (Die Benennung: ἡ ἀσφάλεια bedeutet Sicherheit, Gefahrlofigkeit.)

Im Asphaleiatheater beftehen fämmtliche Mafchinen aus Eifen; blofs das Podium ift aus Holz, da ein anderes Material es für die Bühne unbrauchbar machen würde. Die Schnüre, bisher aus Hanf, find durch Drahtfeile erfetzt; dann erfolgt die Kraftübertragung auf fämmtliche Mafchinen durch Waffer — nämlich mittels hydraulifcher Preffen, fo dafs von einem »Warmlaufen« der Mafchine nicht weiter die Rede fein kann.

Die Anwendung des Eifens führt nun zu neuen Conftructionstypen, wie auch das hydraulifche Syftem zu neuen Bewegungsmitteln — und beides hat nach den Auseinanderfetzungen des Asphaleia-Programms über die Rückficht auf Sicherheit hinaus auch einen ganz entfcheidenden Einflufs auf die Verbefferung des Theatermechanismus im artiftifchen Sinn. Die Frage, ob es möglich fei, ein Theater herzuftellen, welches den künftlerifchen Anforderungen in gleicher Weife gerecht werde, wie den ficherheitspolizeilichen — könne entfchieden bejaht werden. Nur fei ebenfo beftimmt hinzuzufügen: es bedürfe da eines Syftemwechfels nach der einen wie der anderen Seite hin. Die fcenifchen Reformen der »Asphaleia« betreffen denn das Podium der Bühne, den Schnürboden, die Beleuchtung; ferner kommt als decorative Neuerung der fogenannte »Horizont« hinzu.

Bezüglich der Conftruction des Podiums ift auf möglichfte Beweglichkeit Bedacht genommen; die Verfenkungen find hiebei nicht im überlieferten Sinne anzufehen, etwa nur als Requifit für Geiftererfcheinungen und ähnliche phantaftifche Effecte — fondern zunächft als das ftets bereite Mittel, dem Podium jede gewünfchte Geftaltung zu geben.

Dasfelbe wird der Länge nach in vier Sectionen (Gaffen) getheilt und in der Breite der Bühne befinden fich unter jeder Gaffe drei Verfenkungen, welche auf hydraulifchen Preffen aufruhend — einzeln oder vereint — bis zu einer Tiefe von 5 *m* gefenkt oder bis zu einer Höhe von 6·5 *m* gehoben werden können. Auch kann man jede Gaffe in einer fchiefen Stellung bis zu der angegebenen Höhe und Tiefe fefthalten, fowie die Verfenkungen treppenartig nebeneinander auffteigen laffen, um Brücken, Balkons, Stockwerke, Berge, Schiffe etc. auf folche Weife fcenifch zu arrangiren. Das umftändliche, auch feuergefährliche Practicable mittelft Schragen fiele hiemit weg. Jene Verfenkungseinrichtung ermögliche es auch, ein unebenes Terrain bei landfchaftlicher Scenerie herzuftellen und biete fo Gelegenheit zu malerifch vertheilten, wirkfam abgeftuften Gruppirungen, wie fie auf der herkömmlich flachen Bühne nicht angeordnet werden könnten.

Der Schnürboden erhält denn ebenfalls eine wefentlich verfchiedene Einrichtung, mit der doppelten Rückficht auf die Zweckmäfsigkeit und die möglichfte Sicherung der Theaterarbeiter gegen Unfälle.

Die Soffitenzüge ſind entfernt und durch lauter lange Züge erſetzt; auch dieſe können — ähnlich wie die Verſenkungen — hydrauliſch von unten dirigirt werden, weshalb das Betreten des Schnürbodens unnöthig werde und damit auch die Soffitenbrücken wegfallen. Da der Mechanismus des Schnürbodens gleichzeitig mit den Verſenkungen in Bewegung geſetzt werden könne und in demſelben Moment, in welchem z. B. eine Decoration aus der Verſenkung heraufkommt, eine andere vom Podium in den Schnürboden hinaufzugehen vermag, erweiſe ſich dies für Verwandlungen von groſsem Vortheil.

Auch das Beleuchtungsſyſtem erfährt eine eingreifende Veränderung.

Die Fuſslampen, die in ſtörender Weiſe verzerrend beleuchten, konnten bisher nicht beſeitigt werden, weil die ſeitlichen Lampen ſoweit nach rückwärts ſtanden, daſs das Geſicht des vortretenden Schauſpielers ohne jene Rampenbeleuchtung völlig im Schatten geblieben wäre. Nach dem Asphaleia-Project ſei nun in der Mauer der Proſceniumsöffnung eine gegen die Bühne zu offene Hohlkehle anzubringen, in welche die Seitenlampen eingeſtellt werden, um die Scene und ſomit auch die Schauſpieler entſprechend zu beleuchten.

Beſonderen Nachdruck legt das Programm auf die Neuerung des Horizontes. Es iſt dies eine luftartig bemalte Leinwand, welche hufeiſenförmig den Bühnenraum umfaſst und ſich bis zur zweiten Couliſſe mit ſanft abgerundeten Ecken erſtreckt.

Sie ſoll die Luftſoffiten entbehrlich machen, dieſe verſchieden beleuchteten blauen Streifen, welche doch die Illuſionswirkung des Firmaments nie aufkommen lieſsen. Dieſe Einrichtung ermöglicht es, daſs das Auge, ohne durch einſchränkende Couliſſen gehemmt zu ſein, nach rechts und links frei hinauszublicken vermag; das Unbegrenzte der Steppe, des Meeres kann ſo nach Bedarf zum Ausdruck kommen. Auch ſonſt laſſe ſich jedes geſchloſſenere landſchaftliche Bild — ein Garten, eine Straſse, eine Gebirgsgegend — aus dem Horizont und verſchiedenen Verſatzſtücken (ohne Beiziehung von Couliſſen) zuſammenſtellen. Da dieſe Horizont-Leinwand derart in einem Rahmen hängt, daſs ſie gleich einer Wandeldecoration in demſelben verſchoben werden kann, und ihre Bemalung verſchiedene Luftſtimmungen wiedergibt: ſo läſst ſich durch eine ſolche Verſchiebung die Haltung des Firmaments von klarem, wolkenloſem, zu allmälig bedecktem und ſtürmiſchem Himmel verwandeln, wenn es etwa der dargeſtellte Vorgang ſo erfordert.

Man merkt es ſehr wohl, daſs aus dieſem Programm abwechſelnd der Ingenieur und der Decorationsmaler herausſpricht. Intereſſant ſind uns in decorativer Beziehung beſonders die Neuerungen hinſichtlich des Bodens und der Luft, worin ſich das Beſtreben der möglichſten Annäherung des Bühnenbildes an das Vorbild der Natur zu erkennen gibt. Entſchiedener Realismus ſei die Richtſchnur für die moderne Inſcenirung.

Der Decoration und Maſchinerie, wie ſie ſich im Dienſte des Opernweſens des XVII. und XVIII. Jahrhunderts entwickelt hatte, verdanken wir im Grunde unſere ganze Bühneneinrichtung Aber der Zweck der Decoration war damals ein anderer, als er es heutzutage ſein ſoll. Das Abenteuerliche, das Wunderbare und Groteske, nicht das Natürliche war dazumal das Ideal des Decorationsmalers und Theatermaſchiniſten; überraſchende Verwandlungen, Geiſtererſcheinungen, ſliegende Drachen und Feen, Feuergarben und magiſche Beleuchtungseffecte waren die beliebteſten Objecte der Inſcenirung. An eine Illuſion dachte man nicht. Man hatte gar nicht die Abſicht, Jemand für einen Augenblick darüber zu täuſchen, daſs er im Theater ſitze. Das Theatraliſche galt für den Gegenſatz des Natürlichen. Ganz anders ſei die Aufgabe für die moderne Decorationsmalerei geſtellt. Mit dem Schauſpieler theile ſich jetzt der Decorationsmaler in die Pflicht, die dramatiſche Dichtung zu interpretiren; gleich jenem habe auch er dahin zu wirken, daſs das Publicum vergeſſe, es ſitze im Theater, und ganz von der Stimmung des Ortes und der Zeit des dramatiſchen Vorganges erfaſst werden möge. Kurz, der Theatermaler der Gegenwart hat mehr als jemals die Aufgabe, die Zuſchauer in die Illuſion zu verſetzen, deren der Dichter bedarf, um die von ihm angeſtrebte Wirkung zu erzielen. — Die Erreichung dieſes Zieles ſei nun vielfach noch durch die bis auf die Gegenwart überkommene, conventionelle Einrichtung der Bühne gehemmt, da dieſelbe einer Zeit entſtamme, in welcher man ganz andere theatraliſche Eindrücke beabſichtigte. So könne denn auch heutigen Tags die Decoration zumeiſt nur als der künſtlich geſtellte Rahmen der Scenerie angeſehen werden, nicht als deren natürlich wirkender Hintergrund. Dieſen Übelſtänden ſolle nun der ſceniſche Apparat nach der reformirten Anordnung der »Asphaleia« gleichfalls abhelfen. — (Vergl. die Broſchure: »Project einer Theater-Reform der Geſellſchaft zur Herſtellung zeitgemäſser Theater: Asphaleia.« Leipzig 1882. S. 10–12.)

Es frägt ſich doch ernſtlich, ob die eben dargelegte Tendenz nicht zu weit gehe, aus dem Bühnenbilde alle Merkmale des Theatraliſchen hinwegzutilgen — vorausgeſetzt, daſs es überhaupt techniſch durchführbar ſei. Nie wird man es dahin bringen, uns vergeſſen zu laſſen, daſs wir im Theater ſitzen. An jedem dramatiſchen Werk, nicht minder auch an dem lebenswahrſten Spiel haftet immer etwas Theatraliſches, oder ſagen wir: rein Kunſtgemäſses, das ſich inſofern dem Natürlich-Wirklichen als ein Anderes gegenüberſtellt. Ebenſo bleibt jede Decoration — ob nun blos conventionell und andeutend oder mehr realiſtiſch — immer Theatermalerei, unter denſelben weſentlichen Grundbedingungen; es finden da eigentlich nur Unterſchiede des Grades ſtatt. Auf ſceniſche Überraſchung haben es übrigens die Decorationskünſtler jederzeit abgeſehen: früher überraſchten ſie mit dem Zauberwerk einer theatraliſchen Wunderwelt, jetzt thun ſie es mit nicht minder frappanten Wirklichkeitseffecten. Auch nur eine andere Art von Bühnenzauberei! Bei alledem braucht aber die Decoration nicht mehr Sinnen-

wahrheit zu haben, als nöthig ift, um uns die Möglichkeit des Schauplatzes einer vorgeftellten, einer gefpielten Handlung zu verfinnlichen, und die derfelben gemäfse, malerifche Stimmung hervorzurufen.

Die mafchinellen und decorativen Einrichtungen des »Asphaleia« kamen zuerft nur partiell und in reducirtem Mafsftabe zur probeweifen Anwendung auf der Bühne des kleinen Theaters der internationalen elektrifchen Ausftellung in Wien (1883). Bei neueren Theaterbauten wurde diefes Syftem acceptirt: für das neue königl. Opernhaus in Budapeft (erbaut von Nic. v. Ybl) und bald darauf für das Stadttheater in Halle a. S. (erbaut von Heinr. Seeling).

* * *

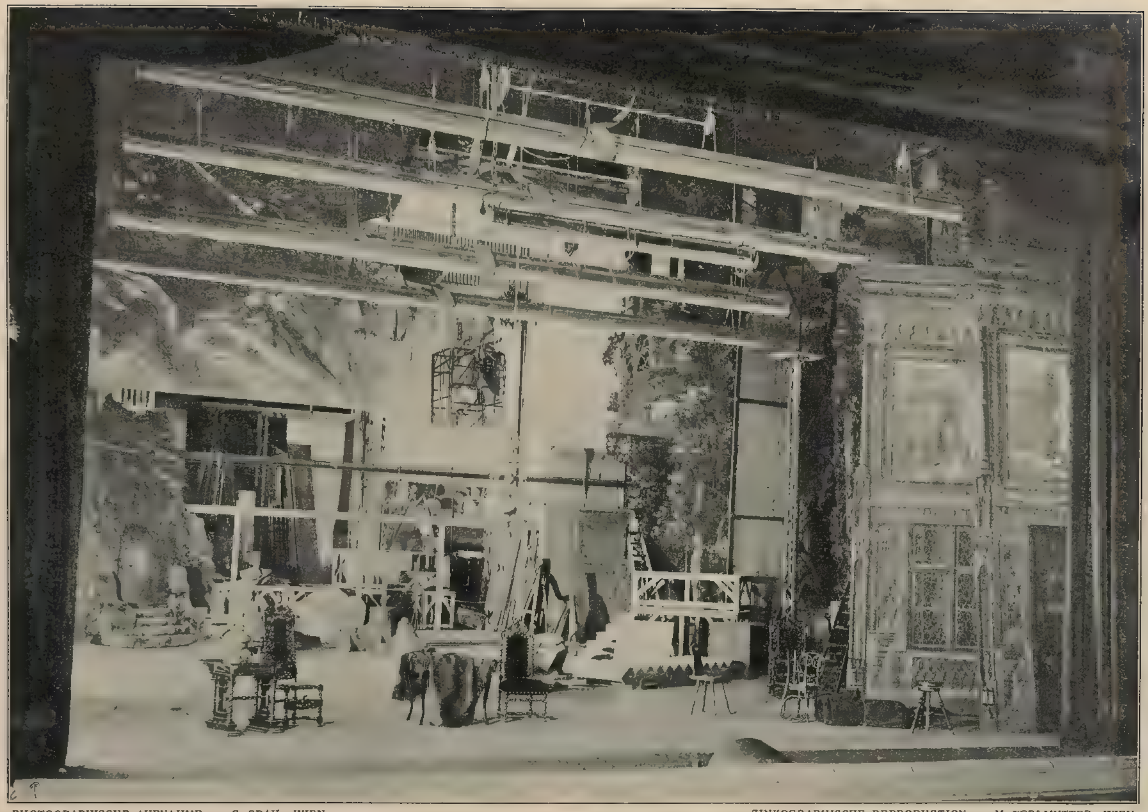
Der fcenifche Apparat des neuen Hofburgtheaters, zu dem wir uns jetzt hinüberwenden, bildet — wie uns von dem Infpector des Hofburgtheatergebäudes, Herrn Ignaz Schloffer, dargelegt wurde — ein Compromifs zwifchen der herkömmlichen Bühneneinrichtung und dem radicalen Syftemwechfel der »Asphaleia«.

In decorativer Beziehung ift im Hofburgtheater das bei allen Theatern bisher übliche Syftem mit Couliffen, Profpecten und Soffiten beibehalten, während die »Asphaleia«-Gefellfchaft, wie wir fahen, nach ganz anderen Grundfätzen das Bühnenbild angeordnet wiffen will. Dagegen nähert fich wieder die Einrichtung im Burgtheater jener des Asphaleia-Syftems hinfichtlich der Beweglichkeit des Bühnenpodiums und der hiefür in Anwendung gebrachten hydraulifchen Hebevorrichtungen. Jedoch befteht in Bezug auf die Art der Wirkung der letzteren hier und dort infoferne ein Unterfchied, als diefelben im Hofburgtheater als hydraulifche Krahne conftruirt find, während nach dem Asphaleia-Syftem die beweglichen Podiumstheile unmittelbar auf den Piftons ruhen, mithin direct angetrieben werden. Der Horizont findet in der fcenifchen Praxis des Hofburgtheaters nur eine bedingte Anwendung, ohne dafs auch in diefem Fall von den Couliffen gänzlich abgefehen würde; dann ist derfelbe hier nicht in der Bahn einer Wandeldecoration verfchiebbar, fondern fix aufgehängt. Das Nähere bringen die folgenden Ausführungen, die wir der geneigten Beihilfe des obengenannten Infpectors des Gebäudes zu verdanken haben.

Die Genefis des Bühnenapparates im Hofburgtheater hatte übrigens nach deffen Mittheilungen folgenden Hergang. Das urfprüngliche Modell hiefür rührte von dem derzeitigen Bühneninfpector des k. k. Hofoperntheaters, Herrn Julius Rudolph her; es wurde unter der Vorausfetzung concipirt, dafs diefe neue Einrichtung völlig nach dem bis dahin allgemein giltigen Syftem, und ebenfo auch vollftändig in Holz ausgeführt werden folle. Als jedoch im Hofbaucomité der Befchlufs gefafst wurde, die ganze Bühnenconftruction fei in Eifen herzuftellen, konnte jener Entwurf nicht mehr wohl als Anhalt für die Ausführung dienen. Gleichzeitig ging von dem Vorftande des Ausftattungswefens, dem Maler Herrn Jofef Fux, die fruchtbare Anregung aus, dem Podium und der Unterbühne möge eine folche Einrichtung gegeben werden, dafs ein Manövriren mit ganzen Decorationen — bei Verwandlungen und in den Zwifchenacten — möglich fei; zu diefem Zwecke follte die Verfchiebung der beweglichen Podiumtheile nach der Tiefe der Bühne, wie auch nach der Seite hin bewerkftelligt werden können.

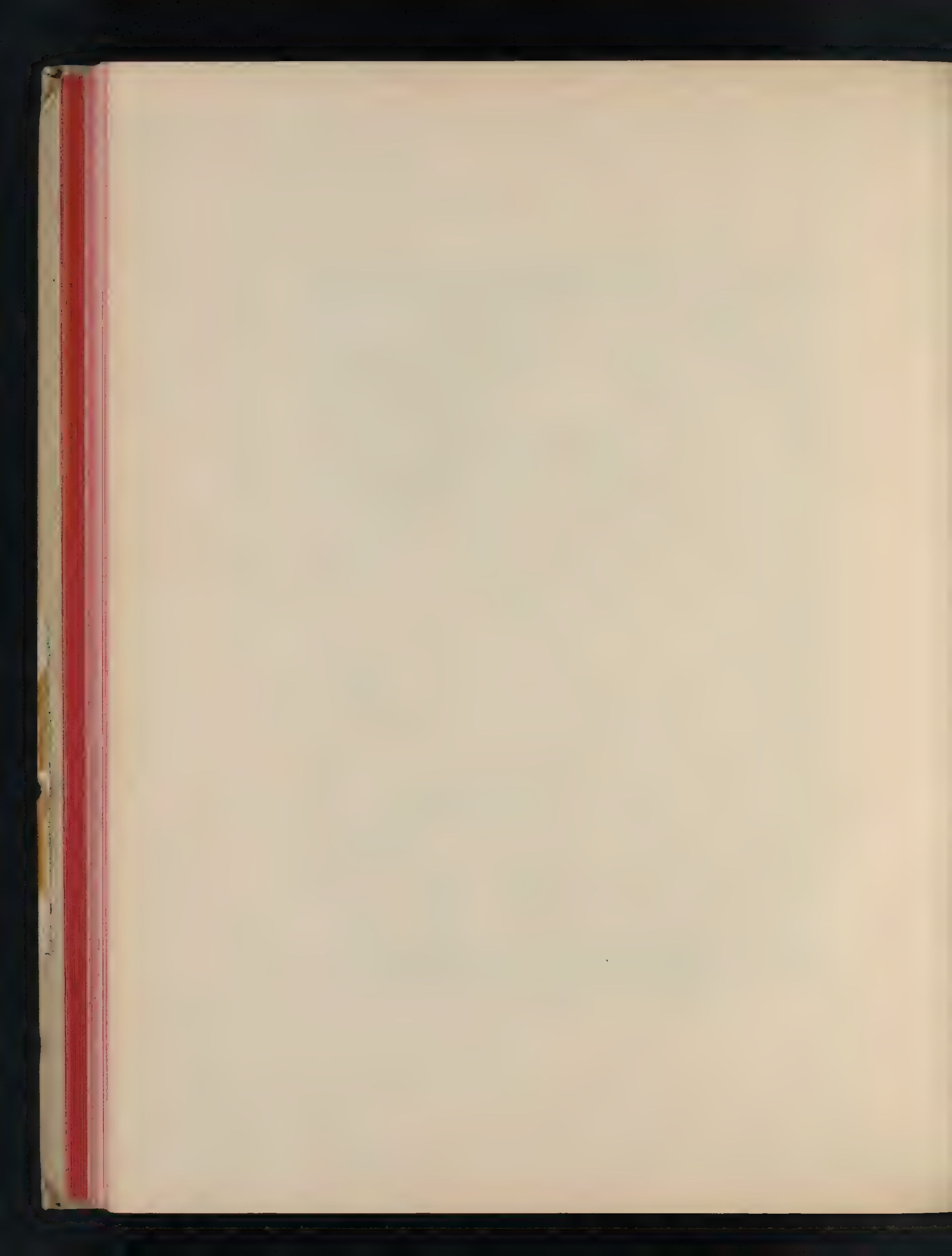
Die Ausführung der Bühneneinrichtung in Eifenconftruction wurde nun der Firma Ignaz Gridl übertragen, nachdem der urfprüngliche Entwurf von dem Erbauer des Theaters, Freiherrn von Hafenauer im Vereine mit dem Oberingenieur Herrn Sigmund Wagner, dem ausgezeichneten technifchen Leiter der genannten Firma, und dem gegenwärtig im Amte ftehenden Bühneninfpector Herrn Friedrich Bernhard Bretfchneider, einem vielerfahrenen, fehr hervorragenden Bühnentechniker, einer vollftändigen Umarbeitung unterzogen worden war. So gelangte die Einrichtung der neuen Burgtheaterbühne zu ihrer gegenwärtigen Geftaltung, die uns das nachfolgende Expofé näher erläutert.

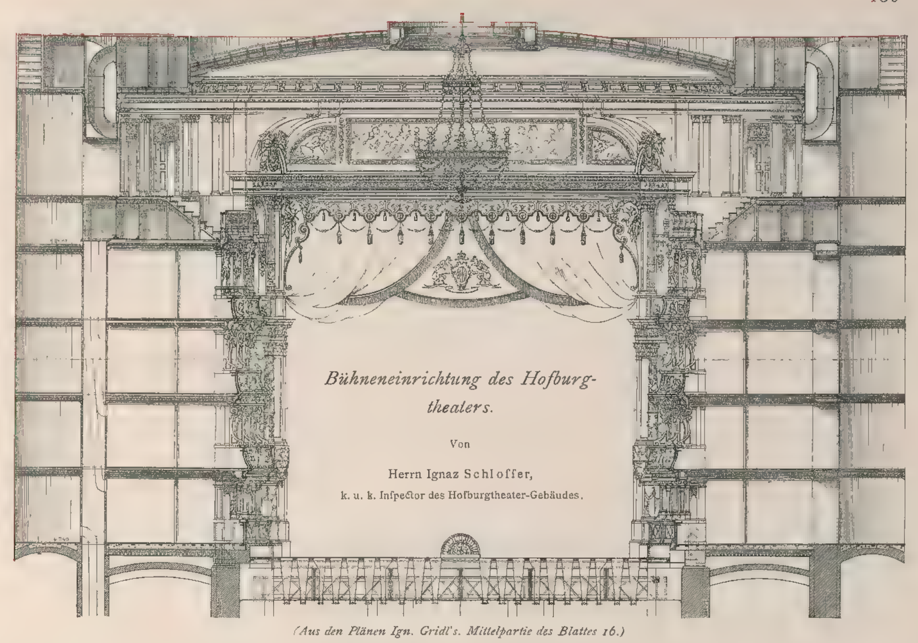




PHOTOGRAPHISCHE AUFNAHME von C. GRAIL, WIEN. ZINKOGRAPHISCHE REPRODUCTION von M. PERLMUTTER, WIEN.

DIE BÜHNE IM MOMENT DER VORBEREITUNG ZU EINER PROBE.





(Aus den Plänen Ign. Gridl's. Mittelpartie des Blattes 16.)

Proſceniumsöffnung und innerer Portalaufbau.

EHE wir an die Beſchreibung der Bühne gehen, iſt auf Eines zunächſt aufmerkſam zu machen. Hinter der Proſceniumsöffnung, innerhalb welcher das Bild, das die Bühne dem Zuſchauer bietet, zur Erſcheinung gelangt, und die im architektoniſchen Rahmen gemeſſen 12·85 *m* breit und 12·80 *m* hoch iſt, jedoch durch den ſogenannten »Harlequin« auf rund 10 *m* Höhe reducirt wird, folgt noch ein zweiter, die ganze Breite des Proſceniums einnehmender Portalrahmen. Die Entfernung zwiſchen dieſem und der Proſceniumsöffnung beträgt ungefähr 1 *m*; und in dieſem Zwiſchenraume werden die drei Bühnenvorhänge — der Hauptvorhang von J. Fux, der alte von Füger, und einer, der von Gilbert Lehner nach einem Gobelin aus dem Magazine im kaiſerlichen Schloſſe zu Schönbrunn gemalt wurde — auf- und abbewegt.

Dieſer zweite Portalbau beſteht aus zwei ſeitlich verſchiebbaren, mit rothem Stoff überkleideten Couliſſenſtändern und einer gleich einer Soffite hingeſpannten Draperie. Da alle dieſe drei Theile verſtellbar ſind, ſo iſt es möglich, die Bildgröſse der Bühne noch mehr zu beſchränken; und zwar bis auf 11·30 *m* Breite und 9 *m* Höhe, ja ſelbſt auf 8 *m* reſp. 6 *m*.

Den inneren Abſchluſs dieſer zweiten Portalöffnung bildet der ebenfalls aus rothem Stoffe hergeſtellte Verwandlungsvorhang, der wie eine Portière von beiden Seiten aus zu- und aufgezogen wird.

Maſse und Gliederung des Bühnenraumes.

Der Bühnenraum, welcher unmittelbar hinter der Proſceniumsöffnung beginnt, hat (von Mauer zu Mauer gemeſſen) eine Breite von 30·80 *m*, bei einer Tiefe von 20·95 *m*; die mittlere Höhe vom

Bühnenpodium bis zum »Radlboden« (oder Rollenboden) hinan beträgt 27·90 *m*. An diefen Bühnenraum fchliefst fich nach rückwärts ein ebenfalls rechteckiger Raum an, die Hinterbühne; diefelbe hat eine Breite von 12·30 *m*, eine Tiefe von 10·85 *m*, und bis zu der auf Trägern eingewölbten Decke eine Höhe von 9·50 *m*. Vom Profcenium bis zur rückwärtigen Mauer der Hinterbühne — alfo auf eine Tiefe von 31·80 *m* — fteigt das Podium um circa einen Meter an.

Unter der Hinterbühne liegt ein derzeit als Probefaal eingerichtetes Local,[1] und weiter darunter ein zweiter an die Verfenkungsräume der Hauptbühne fich anfchliefsender, tieferer Raum, bis an die Sohle der Verfenkung hinabreichend, der — nach allen Seiten feuerficher abgefchloffen — als Tifchlerei dient.

Der vollen Höhe nach gliedert fich der Bühnenraum in die Unterbühne mit den Verfenkungen, die eigentliche Bühne, und in die Oberbühne — den Schnürboden — mit den Arbeitsgalerien an beiden Seitenmauern und dem fogenannten »Radlboden«. Vom Podium nach abwärts reicht die Unterbühne bis zu einer Tiefe von 11·85 *m*, fo dafs fich von der Sohle derfelben bis oben hinan die Gefammthöhe von 39·75 *m* ergibt.

Das Podium, die Verfenkungen und der Decorationsaufzug.

Ein conftructiv fehr wichtiger Theil der Bühne ift das Podium. Der die ganze Mitte derfelben einnehmende bewegliche Theil des Podiums (11·60 *m* breit und 17·50 *m* tief) ift der eigentliche Schauplatz für die fcenifchen Darftellungen.

Diefer fetzt fich aus drei hintereinander angeordneten grofsen Verfenkungen zufammen, von denen die zwei vorderen 11·60 *m* Breite und 7·50 *m* Tiefe haben, während die dritte bei einer gleichen Breite von 11·60 *m* blos 2·50 *m* Tiefe hat.

Nebft den zwei vorderen grofsen Verfenkungen ift ferner, an Breite und Tiefe diefen gleich, ein beweglicher Podiumtheil in den mittleren, 11·60 *m* breiten, 17·40 *m* tiefen Ausfchnitt eingebaut: der fogenannte Wagen. Derfelbe kann vermittelft Rädern auf Schienen nach vorne und rückwärts verfchoben werden; und es ift die Anordnung fo getroffen, dafs ftets eine der zwei vorderen Verfenkungen und der vorerwähnte — nur in horizontaler Richtung verfchiebbare — Wagen nach der Tiefe der Bühne zu hintereinander zu ftehen kommen, während die andere diefer beiden Verfenkungen fenkrecht unter dem Wagen fteht. Die dritte kleinere Verfenkung fchliefst fich in horizontaler Richtung hinter dem Wagen und einer der beiden grofsen Verfenkungen an.

Diefe Einrichtung ift für die exacte Durchführung fcenifcher Verwandlungen von wefentlicher Bedeutung. So können beifpielsweife die zu einer Zimmerdecoration gehörigen Gegenftände (Möbel und fonftige Requifiten), nachdem die Seitenwände der Decoration von den Bühnenarbeitern feitwärts entfernt worden find, mit Hilfe der vorderen grofsen Verfenkung in die Unterbühne hinabgelaffen werden, worauf fich vermittelft des dahinter befindlichen Wagens eine auf demfelben bereits aufgeftellte zweite Zimmerdecoration an Stelle der früheren nach vorne fchieben läfst. Soll ein abermaliger Scenenwechfel ftattfinden, fo wird der umgekehrte Vorgang beobachtet.

Die Verfenkungen können bis in das Niveau der zweiten Unterbühnen-Etage — d. i. 4·25 *m* tief — hinabgelaffen, und ebenfo über das normale Bühnen-Niveau emporgetrieben werden; und zwar die zwei vorderen grofsen Verfenkungen bis auf 0·5 *m*, die dritte Verfenkung auf 2 *m* über dasfelbe.

Die zwei vorderen Verfenkungen find aufserdem nach der Tiefe des Bühnenpodiums hin in drei gleiche Theile getheilt, deren jeder durch vier Gegengewichte ausbalancirt ift und für fich (auf- und abwärts) bewegt werden kann. Jeder diefer drei Streifen, aus denen fich eine Verfenkung zufammenfetzt, enthält wieder kleinere nebeneinander angeordnete Ausfchnitte, unter denen weiters kleinere Verfenkungen — circa 0·80 *m* breit, 1·80 *m* lang — eingebaut werden können. Ebenfo weift der Wagen 25 folcher Ausfchnitte auf.

[1] Diefer Raum, wie er noch auf dem Längenfchnitt eingezeichnet erfcheint, hatte anfänglich die Beftimmung, als Requifiten-Aufzugsraum zu dienen, und enthielt zwei Krahne, den Aufzug felbft und das Aufzugsplateau. Befagter Apparat ift jetzt bei anderer Verwendung des Locals felbftverftändlich entfernt.

Ein weiterer beweglicher Theil des Podiums ist der unmittelbar vor der Hinterbühne situirte 15 *m* lange, 1·85 *m* breite Decorationsaufzug. Derselbe kann wie die früher erwähnten grossen Versenkungen bis in das Niveau der zweiten Versenkungsetage hinabgelassen werden.

Die Decorationen werden aus dem Dépôt in der Dreihufeisengasse herbeigeschafft, von dem auf der Strasse haltenden Wagen durch den eigens hiefür bestimmten Eingang über eine Rampe in das Theatergebäude direct auf den Aufzug gebracht, und dann durch diesen auf die Höhe des Bühnenpodiums emporgehoben. Der den Aufzug bildende Podiumstheil lässt sich auch einseitig nach abwärts senken, so dass er ebenso die Communication von der Höhe der zweiten Versenkungsetage, d. i. vom Parterreniveau des Hauses bis auf die Bühne zu vermitteln vermag.

Die Bewegung der durch Gegengewichte ausbalancirten drei Versenkungen, sowie des Decorationsaufzuges wird durch drei auf der rechten Seite der untersten Versenkungsetage aufgestellte hydraulische Maschinen bewirkt. Dieselben haben schräg liegende Druckcylinder; die Bewegung der Kolben wird mittelst Zahnstangen auf ein Vorgelege übertragen, auf dessen Welle die 2 *m* im Durchmesser haltenden Seilscheiben aufsitzen. Die Hebel, welche dazu dienen, die Maschinen in Gang zu setzen, sowie die Winden zu den Bremsen werden von der zweiten Versenkungsetage aus gehandhabt.

Das Wasser für diese drei Maschinen, sowie für eine vierte ganz gleich eingerichtete, die zur Hebung der eisernen Courtine dient, liefern zwei in der Höhe des »Radlbodens« auf Mauerpfeilern aufgestellte Reservoirs, welche durch eine Dampfpumpe aus zwei im Hause befindlichen Brunnen gespeist werden; die Druckhöhe beträgt circa 40 *m*.

Ein bei jeder der drei Maschinen angebrachtes Windwerk gestattet, für den Fall des Wassermangels die Versenkungen wie mit einem Handkrahn zu bewegen. Derartige Handkrahne, in der zweiten Versenkungsetage aufgestellt, dienen auch dazu, den nach vor- und rückwärts zu verschiebenden Wagen in Bewegung zu setzen; bei den ganz kleinen Versenkungen geschieht dies gleichfalls nur mit der Hand. Die Zugseile, sowie die zu den Gegengewichten laufenden Seile sind aus Stahldraht hergestellt und haben einen Durchmesser von 20 Millimetern.

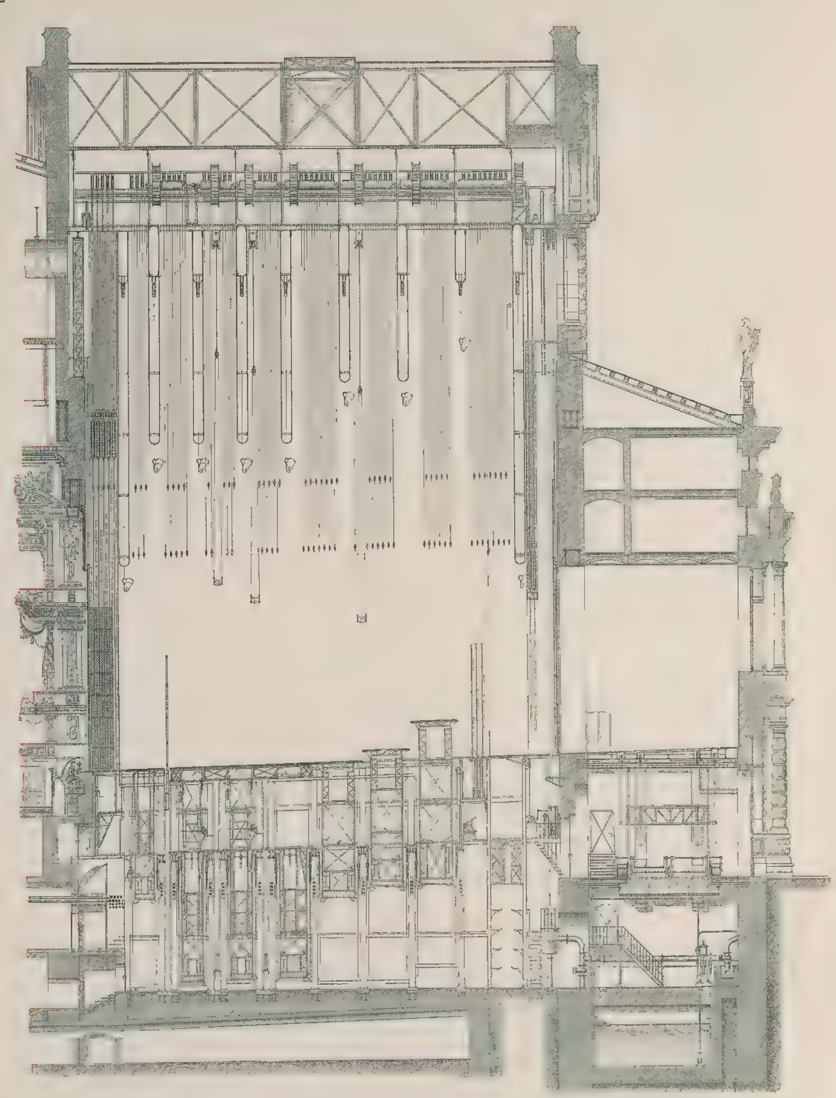
Die Coulissen.

Die beweglichen Theile des Bühnenpodiums, welche die Mitte desselben einnehmen, werden seitlich und rückwärts von den feststehenden Podiumtheilen begrenzt. Die rechts und links von den grossen Versenkungen liegenden Partien sind der Raum, auf welchem die Coulissenständer ihren Platz haben. Es sind dies etwa 6 *m* hohe, 1·25 *m* breite Rahmen aus vierkantigem Holze; die zwei aufrechten Theile derselben haben nach unten Verlängerungen aus starkem Flacheisen, mit welchen sie durch im Bühnenpodium angebrachte, circa 3·5 *cm* breite Schlitze hindurchgehen und in die sogenannten Coulissenwagen eingesetzt sind, die sich in der ersten Versenkungsetage befinden.

Diese Wagen — zusammen 33 an der Zahl — sind selbst wieder aufrecht stehende, circa 2 *m* hohe rahmenartige Gestelle, aus Eisen hergestellt und mit je zwei Rädern versehen, mit denen sie auf Schienen laufen. Die Bewegung dieser Wagen und damit der Coulissenständer kann nur senkrecht zur Mittelaxe der Bühne geschehen; die Laufschienen derselben liegen in der ersten Versenkungsetage.

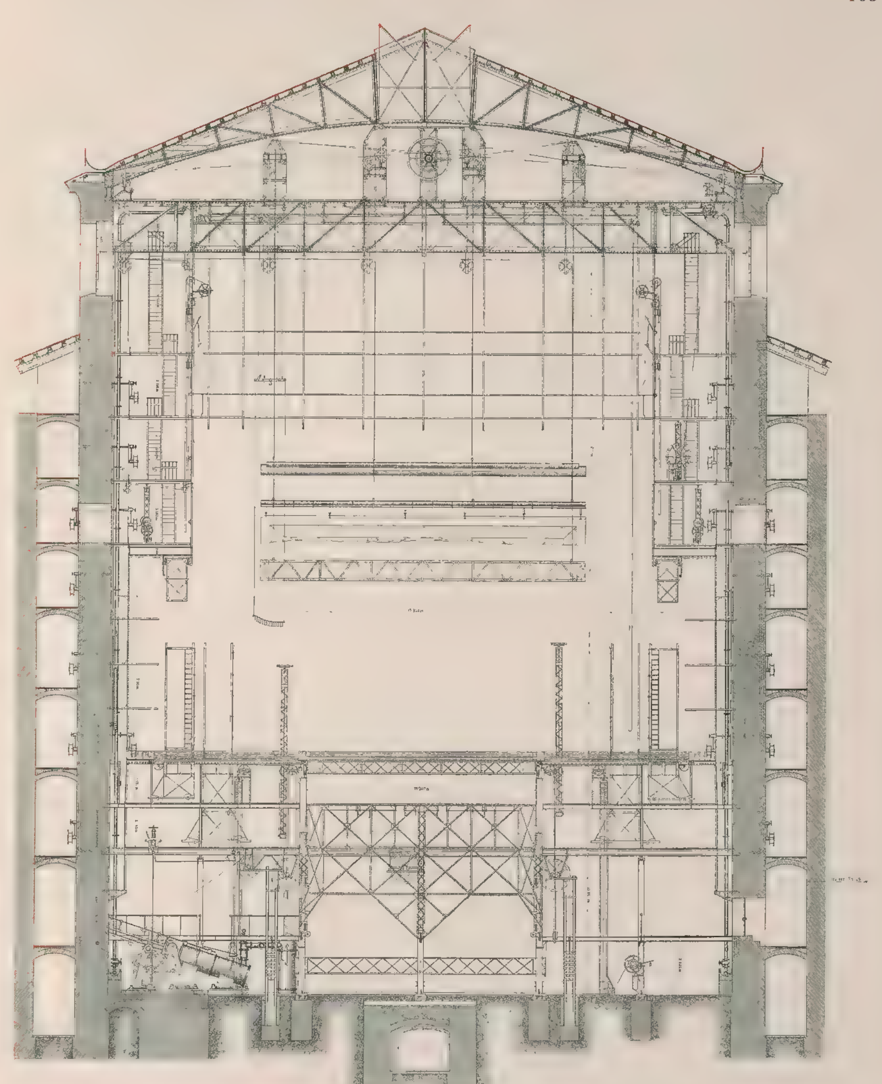
Die Schlitze, in denen die Coulissenständer sich bewegen, sind zu beiden Seiten der Versenkungen in Gruppen angeordnet; und zwar sind zwei, auch drei und vier derselben — etwa 20 *cm* von einander entfernt — zu einer Gruppe vereinigt. Zwischen je zwei Gruppen liegen stets wieder grössere Zwischenräume: Coulissengassen genannt, deren Breite von 1·40 *m* bis 2 *m* und 2·30 *m* variirt. Die Bühne ist ihrer ganzen Tiefe nach in acht solche Coulissengassen getheilt.

In der zweiten, dritten und vierten Coulissengasse ist je ein solcher schlitzartiger Ausschnitt angebracht, welcher sich auch durch die ganze Breite der Versenkung hindurchzieht und Freifahrt



Längenſchnitt durch den Bühnenraum. (Aus Gridl's Plänen der Eiſenconſtruction des Hofburgtheaters. Bl. 1.)

genannt wird. Die Freifahrten dienen zunächſt dazu, Decorationsſtücke über die Bühne hinweg zu bewegen. (Die zu denſelben gehörigen Wagen, je drei auf jeder Seite, ſtehen in der zweiten Verſenkungsetage auf Schienen.) Dieſe jeder Bühne geläufige Einrichtung ermöglicht es aber nicht allein,



Mittlerer Querſchnitt. (Aus Gridl's Plänen der Eiſenconſtruction des Hofburgtheaters. Bl. 4.)

decorative Objecte querüber zu verſchieben: man kann zudem, da an dieſen Stellen in den Verſenkungen auch etwa 20 *m* breite Klappen angebracht ſind, auf ſolche Weiſe ſelbſt ganze Decorationen aus der Verſenkung emporſteigen laſſen. Dies iſt z. B. in Fauſt, II. Theil — dem »Helena-Act« —

der Fall: in jenem Momente, wo ſich der mittelalterliche Burghof in eine ideale arkadiſche Scenerie zu verwandeln hat.

Unterbühne: die Verſenkungsetagen.

Unter dem Bühnenpodium liegen — zu beiden Seiten und rückwärts der groſsen Öffnung, in welcher ſich die Verſenkungen bewegen — die ſogenannten Verſenkungsetagen.

Die unmittelbar unter dem Podium liegende erſte Etage, ebenſo die darunter folgende zweite ſind je über 2 *m* hoch. In der erſten Etage befinden ſich nur die aus Eiſen hergeſtellten Couliſſenwagen, die zweite Etage dient als Arbeitsraum ſowohl für jene Arbeiter, welche die Verſenkungsmaſchinen vermittelſt der daſelbſt befindlichen Hebel in Bewegung ſetzen, als auch für diejenigen, die mit dem Ab- und Zutragen der bei den Verwandlungen benöthigten Gegenſtände beſchäftigt ſind. Die dritte Etage (4·30 *m* hoch) dient hauptſächlich der Communication, der linksſeitige Theil auſserdem noch der Unterbringung der nothwendigen Practicables. Die vierte und zugleich letzte, bis zur Sohle reichende Etage (2·80 *m* hoch) iſt der Aufſtellungsort für die drei groſsen hydrauliſchen Verſenkungsmaſchinen, welche hier längs der rechtsſeitigen Wand auf Mauerpfeilern ruhen. Bis nahe an die Sohle herab reichen auch bei tiefſter Stellung die aus einem Gitterwerk von rechtwinkelig und diagonal angeordneten Eiſenſtäben beſtehenden ſieben brückenartigen Unterbauten der im Ganzen in ſieben Sectionen getheilten Verſenkungen.

Die Untertheilung der Etagen iſt durch Längs- und Querträger gebildet, auf denen roſtartige Gitter liegen, die den Durchblick durch alle Etagen geſtatten. Ihre Auflager haben die Träger theils in den Mauern, theils an den eiſernen Säulen, welche zu beiden Seiten der beweglichen Verſenkungen — 18 auf jeder Seite — aufgeſtellt ſind, und durch die ganze Höhe der Unterbühne hindurchgehen.

Oberbühne: der Schnürboden und die Arbeitsgalerien.

(Dazu zwei Beilagen.)

Die Oberbühne, »Schnürboden« im Allgemeinen genannt, beginnt in einer Höhe von 10 *m* über dem Bühnenpodium. Dieſelbe umfaſst die an beiden Seitenmauern ſich hinziehenden Arbeitsgalerien, und den nach der ganzen Ausdehnung des Bühnenraumes mit Wellblech eingedeckten, eigentlichen Schnürboden, häufiger »Radlboden« genannt. Der zwiſchen den Arbeitsgalerien, und über der Mitte des Bühnenpodiums liegende offene Raum dient zur Aufnahme der hängenden Decorationstheile: Proſpecte, Bögen, Soffiten.

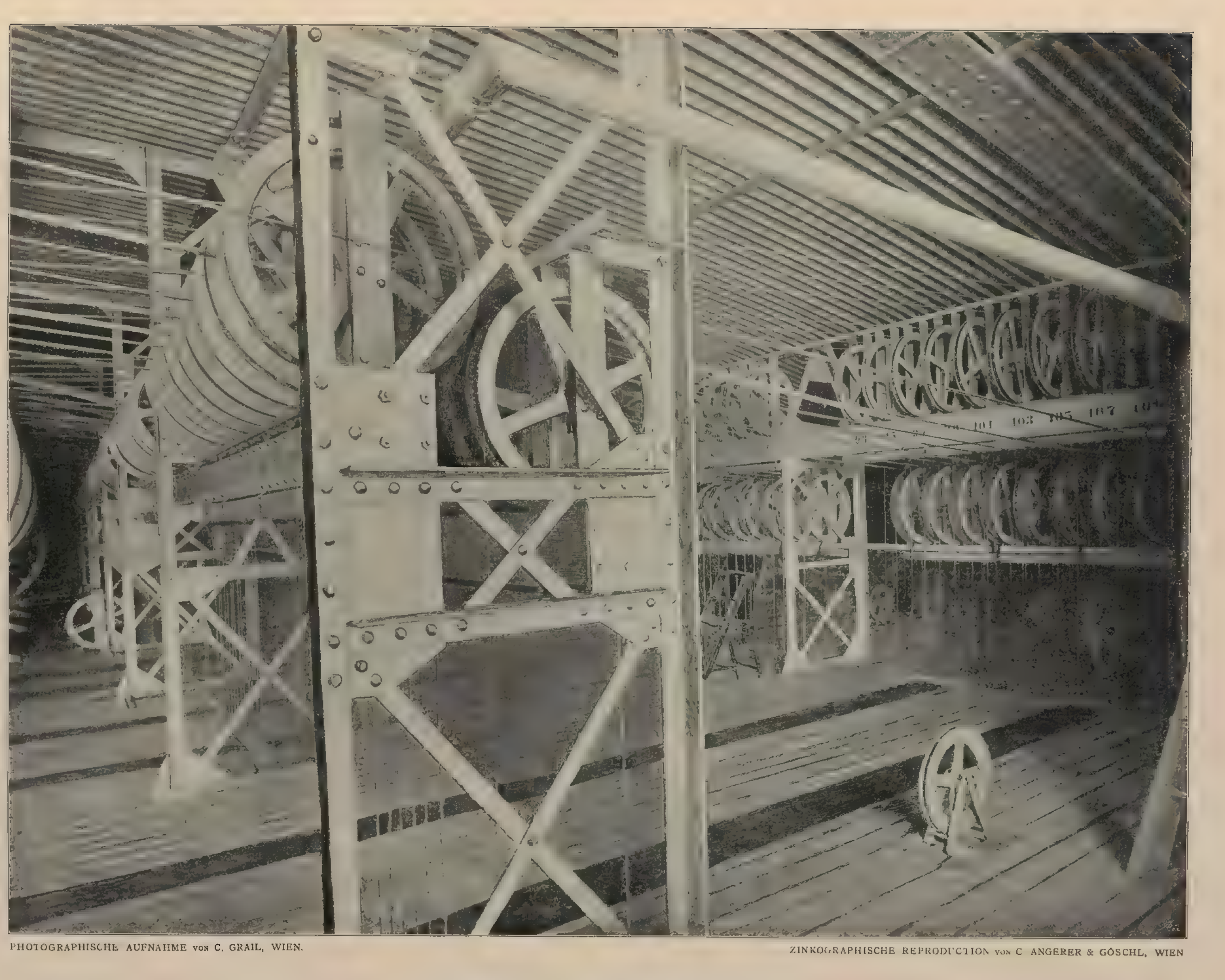
Die an jeder Seitenmauer angeordneten fünf Arbeitsgalerien haben der Reihe nach, von unten nach oben, folgende Höhen:

die 1., 2. und 3. Galerie je	3·50 *m*
die 4. Galerie	4·50 *m*
die 5. Galerie	2·50 *m*
die Breite beträgt durchgehends	3·00 *m*.

Die Hauptlaſt der ganzen Schnürboden-Conſtruction wird von fünf 2·50 *m* hohen Gitterträgern, die in der fünften Schnürboden-Etage liegen, aufgenommen.

Drei dieſer Träger (es ſind doppelte Gitterträger) liegen auf den beiden Seitenmauern des Bühnenraumes auf; zwei derſelben laufen längs dieſer Mauern in einer Entfernung von 3·85 *m* von denſelben hin, und haben ihre Auflager einerſeits auf der Proſceniumsmauer, anderſeits auf der rückwärtigen Bühnenmauer. — Die Untertheilung der einzelnen Arbeitsgalerien wird von einer Reihe kleinerer Träger gebildet, welche mit einem Ende in die Seitenmauer eingelâſſen, mit dem anderen freien Ende an die oben erwähnte Conſtruction aus Gitterträgern angehängt ſind. Auf dieſen kleinen Trägern ruht ein Belag von Wellblech.

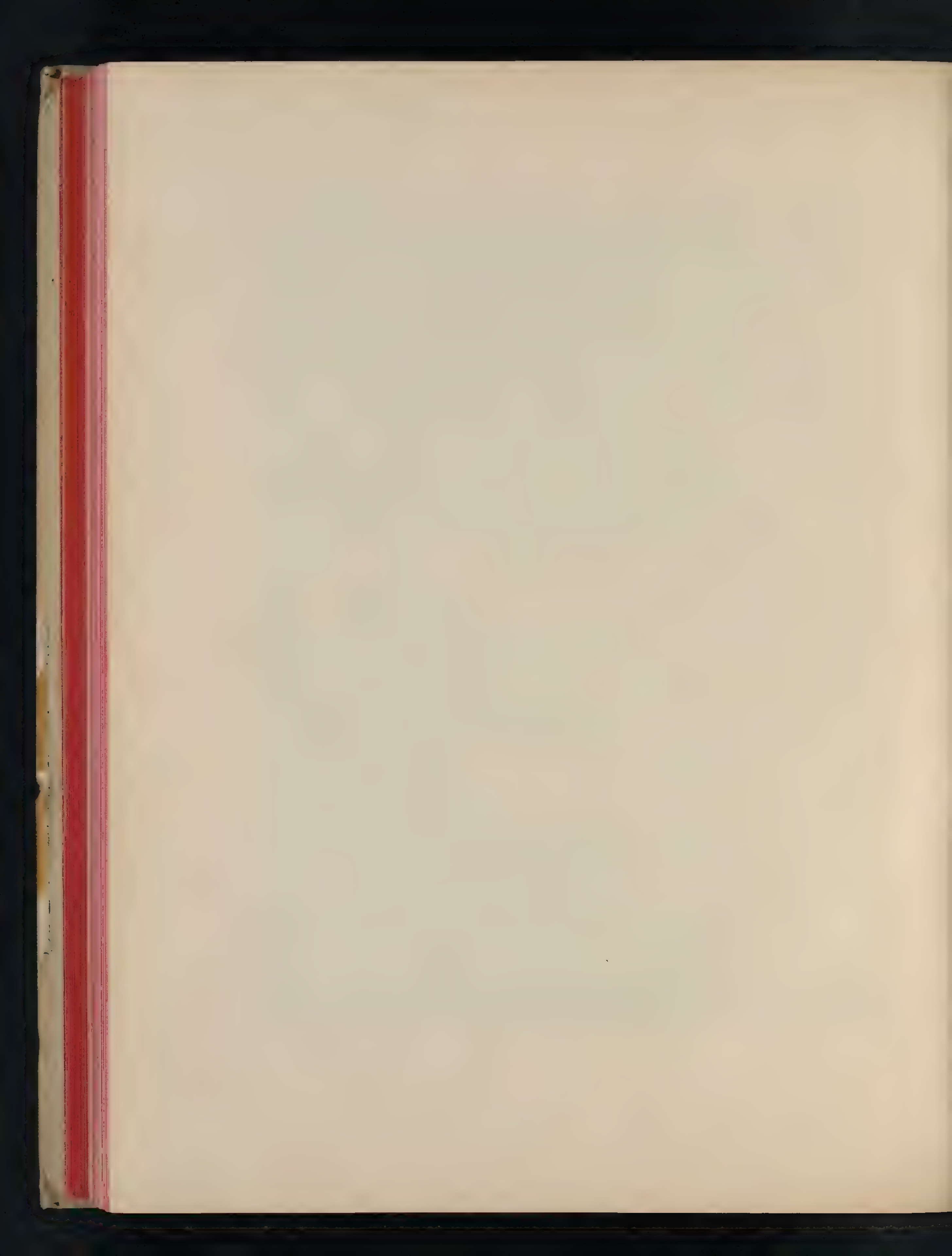


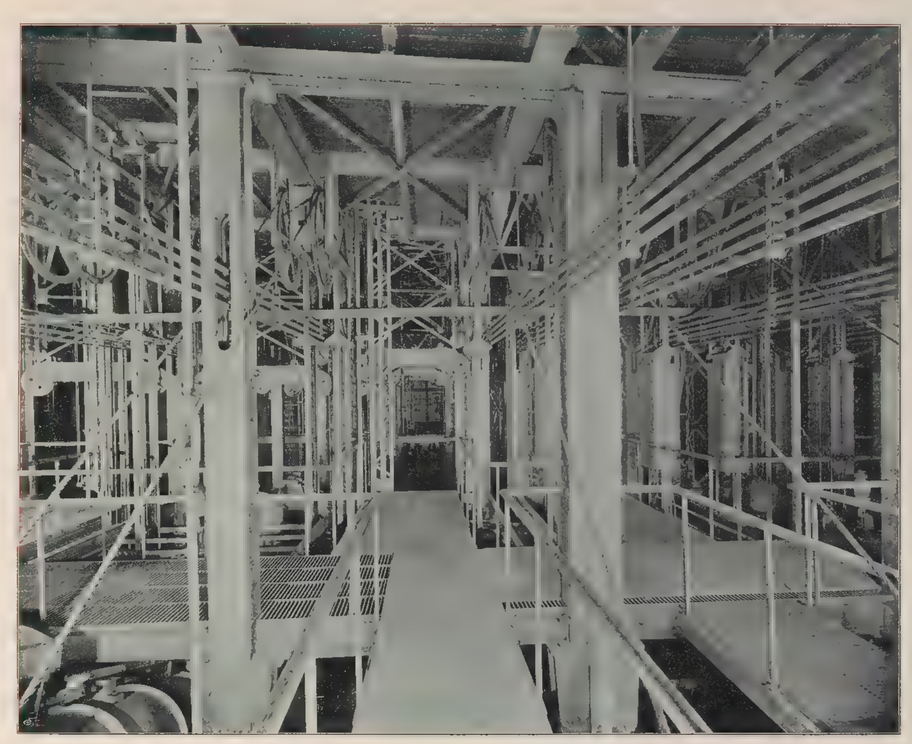


PHOTOGRAPHISCHE AUFNAHME von C. GRAIL, WIEN.

ZINKOGRAPHISCHE REPRODUCTION von C. ANGERER & GÖSCHL, WIEN

»RADLBODEN« MIT DEN FÜHRUNGSROLLEN.





Einblick in die dritte Verfenkungs-Etage. (Photographifche Aufnahme.)

Längs der beiden Seitenmauern des Bühnenraumes laufen die Gegengewichte zu den im Schnürbodenraume hängenden Decorationen bis unter die zweite Verfenkungsetage hinab; und um jede Behinderung der Bewegung jener Gewichte hintanzuhalten, zieht fich in der ganzen Länge der Mauern ein Gitterwerk von Flachfchienen hin.

In der oberften Abtheilung der Oberbühne: dem »Radlboden« befinden fich die reihenweife angeordneten Führungsrollen für die 104 Profpectzüge, welche halb an der einen, halb an der anderen feitlichen Bühnenmauer hinabführen. Entfprechend denfelben find im Bühnenraum ebenfoviel Profpectträger — jeder an 4 Drahtfeilen von 6 *mm* Stärke — aufgehängt. Diefe find aus Eifen, innen hohl, von ovalem Querfchnitte; fie find 16 *m* lang und tragen an der Unterfeite je 8 fogenannte Profpectzangen, in welche die Decorationen eingehängt werden. Aufserdem ift in der Höhe der vierten Etage ein an den Enden im Viertelkreis abgebogener Profpectträger für einen befonderen Zweck angebracht: nämlich für die Befeftigung der Horizontleinwand, die in einzelnen Stücken nach deren decorativem Bedarf in Gebrauch kommt.

Von der erften Arbeitsgalerie aus werden die Profpectträger mittelft Hanffeilen in Bewegung gefetzt. Jedem derfelben entfpricht ein Hanffeil, welches nach Art eines Transmiffionsfeiles wirkt. Diefe Methode ift allem Anfchein nach naheliegend, aber gleichwohl nicht überall auf gleiche Weife in Gebrauch.

Wie aus dem Werke von Alphonse Gosset: »Traité de la construction des théatres«, Paris 1886, worin wir den fcenifchen Apparat fehr ausführlich behandelt finden, zu erfehen ist, werden nach franzöfifcher Praxis die im Schnürbodenraume hängenden Decorationstheile — auch die horizontal verfchiebbaren Couliffenftänder — vermittelft Seiltrommeln bewegt, über welche die Zugfeile aufgerollt werden. Zu diefem Behufe find fowohl im Schnürbodenraume als auch in den Verfenkungsetagen folche Seiltrommeln angebracht. Eine ähnliche Einrichtung beftand auch im alten Hofburgtheater, und foll beifpielsweise noch jetzt im Theater a. d. Wien beftehen. Im alten Hofburgtheater lief in der erften Arbeitsgalerie des Schnürbodens längs der ganzen rechtsfeitigen Bühnenmauer ein Wellbaum hin, an welchen die zu bewegenden Profpectträger erforderlichenfalls mit ihren Zugfeilen, vermittelft Hacken u. Karabinern rafch befeftigt, und durch Aufrollen des Zugfeiles auf dem Wellbaum hochgezogen werden konnten.

Die Arbeitsgalerien ftehen in verticaler Richtung durch Stiegen, in horizontaler durch Laufftege in Verbindung; in letzterer Weife find fämmtliche fünf Galerien längs der Profceniumsmauer und der rückwärtigen Bühnenmauer verbunden. Aufserdem führen in der 5. Etage noch 7 Stege — im Mittel jeder der 8 Gaffen ftets einer — von einer Seite zur anderen; in den unteren Etagen, von der vierten bis zur erften hinab, find zufammen noch 9 weitere Stege, doch nur über den vorderen Gaffen hinübergelegt. Durch die fenkrecht übereinander angeordneten Laufftege gehen die 10 *mm* ftarken Drahtfeile, an denen die Beleuchtungsladen — 9 an der Zahl — hängen. Unter der erften Arbeitsgalerie läuft auf jeder Seite der Bühne aufserdem noch ein in Schienen hängender, korbartiger Wagen hin, welcher für den Fall der Anwendung von Bogenlicht-Beleuchtung (Effectbeleuchtung) zur Aufftellung der Bogenlampen dient. Die oberen Arbeitsgalerien find (nebenbei bemerkt) der Ort für die Aufftellung jener Vorrichtungen, welche zur Hervorbringung verfchiedener Schalleffecte, wie Donner, Glockengeläute Windesfaufen etc. dienen.

In der Höhe der fünften Arbeitsgalerie des Schnürbodens laufen die aus je vier Eifenfchienen gebildeten Bahnen für die Flugapparate quer über die Bühne, und zwar in der 3., 4. und 6. Gaffe für je einen folchen Apparat. Derfelbe ftellt eine Art Laufkrahn dar mit vier Laufrädern und ebenfo viel Führungsrädern für die Zugfchnüre; unter diefem hängt an einem Querftück mit zwei Rädern der »Flugkorb«. Die Bewegung in horizontaler Richtung wird von der erften Schnürboden-Galerie bewirkt; das Heben und Senken erfolgt vom Bühnenpodium aus.

* * *

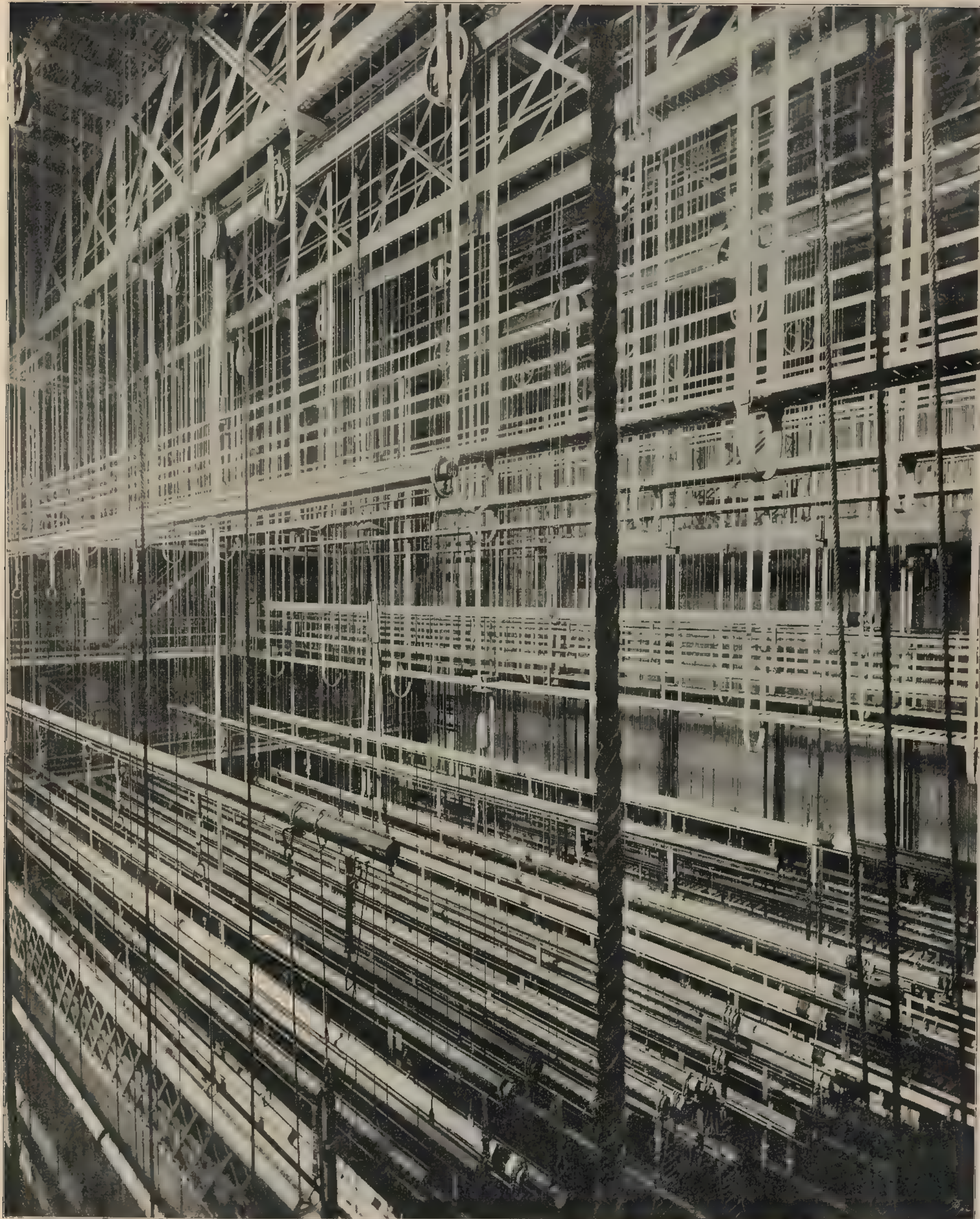
An Communicationsmitteln zwifchen Unterbühne, Bühne und Oberbühne find noch vorhanden: ein vom Niveau der zweiten Verfenkungsetage bis zur erften Schnürboden-Galerie führender Perfonenaufzug und ein Fahrftuhl, vermittelft deffen fich eine Perfon felbftthätig, durch Ziehen an einem Spannfeile, von der zweiten Verfenkungsetage bis in die vierte Arbeitsgalerie der Oberbühne hinaufbefördern kann.

Sämmtliche Conftructionstheile im ganzen Bühnenraume find in Eifen hergeftellt, fo dafs nur das Bühnenpodium, die Couliffenftänder und die Practicables aus Holz beftehen.

Über der fünften Arbeitsgalerie — dem »Radlboden« — fpannt fich eine flachgewölbte, aus Trägern und Wellblech hergeftellte, oben betonirte Decke, über welcher erft der ebenfalls aus Eifen conftruirte Dachftuhl zu liegen kommt.

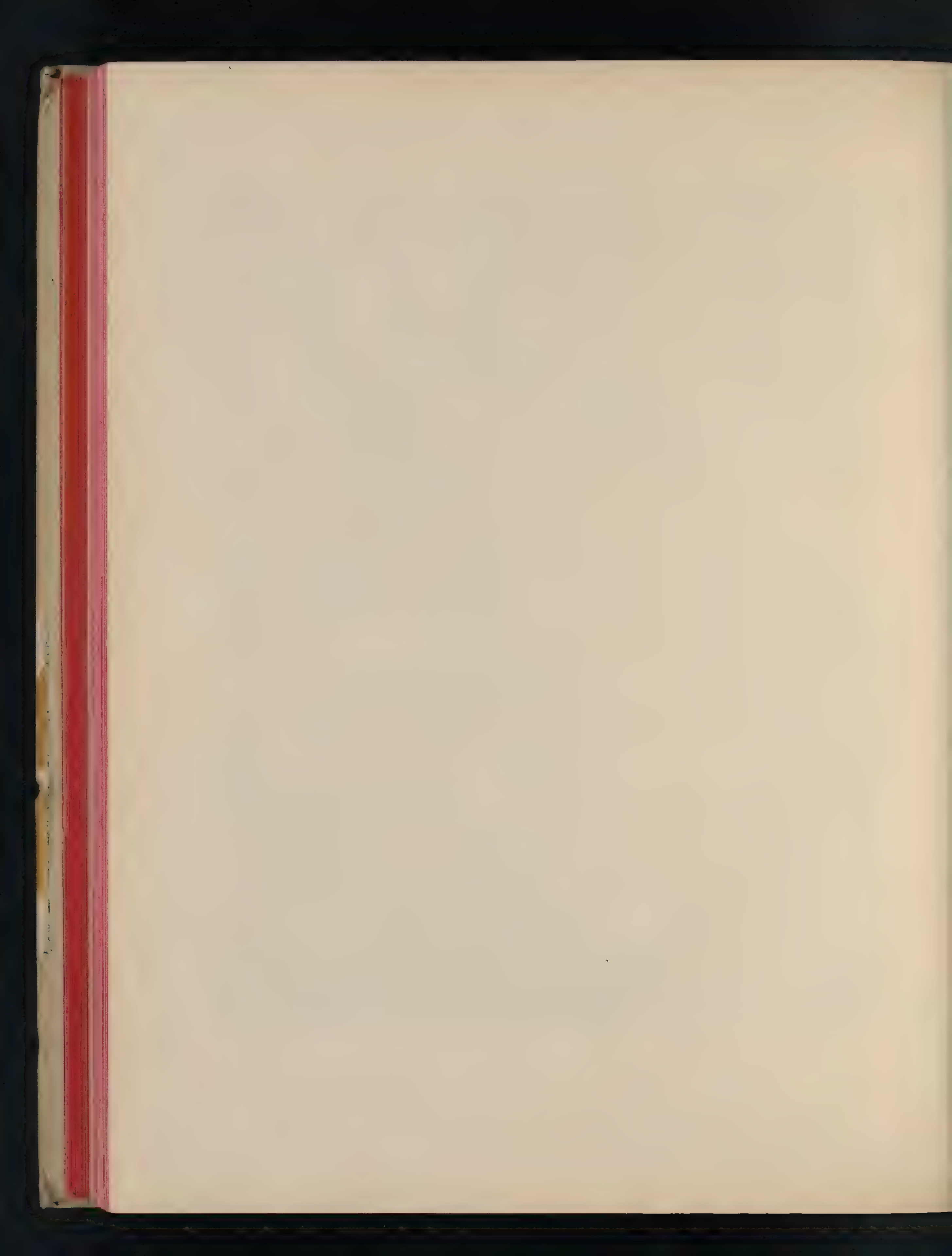
Die erwähnte Decke, fowie das Dach haben in der Mitte der Bühne eine Öffnung, 3·7 m breit und 4·50 m lang, die durch zwei von dem Bühnenpodium aus zu handhabende Klappen verfchloffen ift, und für den Fall einer Feuersgefahr dem Rauchabzug dienen foll.

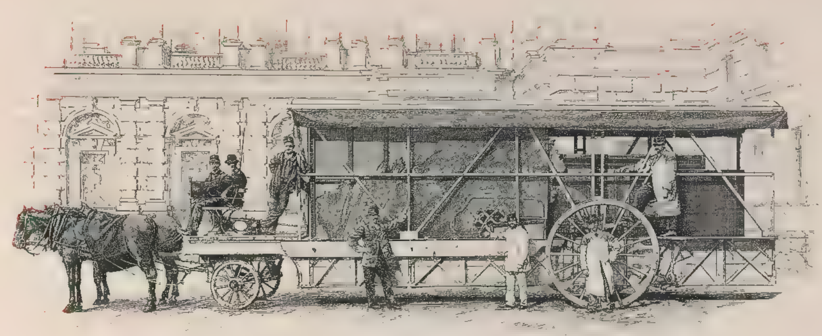




PHOTOGRAPHISCHE AUFNAHME von C. GRAIL, WIEN. ZINKOGRAPHISCHE REPRODUCTION von C. ANGERER & GÖSCHL WIEN.

DETAIL DER SCHNÜRBODEN-CONSTRUCTION
MIT DEN LAUFSTEGEN, DEM LAUFKRAHN DES FLUG-APPARATES UND DEN PROSPECTTRÄGERN.





Transportwagen fur die Decorationen. Zeichnung von Johann Fifcher.

Practicables. — Decorationen.

DIE Beweglichkeit des Bühnenpodiums geftattet nach Bedarf eine Senkung oder Erhöhung der einzelnen Theile desfelben; die drei Theile, aus denen fich die zweite Verfenkung zufammenfetzt, find überdies fo fchräg gegeneinander verftellbar, dafs dadurch ein ferpentinenartiges Anfteigen eines Weges veranfchaulicht werden kann (wie im erften Act des Calderon'fchen Schaufpiels: »Der Richter von Zalamea«); jedoch ift die Complication der fcenifchen Bilder eine fo mannigfache, dafs in den meiften Fällen auch noch Practicables zu Hilfe genommen werden müffen. Es find dies aus Holzrahmen gefügte Geftelle von verfchiedener Gröfse, welche — tafelförmig überdeckt — Plateaux von 1 *m* Breite, von 2 *m* bis 5 *m* Länge und 0·50 bis 3·50 *m* Höhe ergeben, und in der verfchiedenften Weife neben und übereinander gebaut werden. Die vermittelnden Übergänge bei verfchiedener Höhe der Practicables bilden entweder Rampen (fogenannte »Anläufe«), oder Stufen, oder auch vollftändige Stiegen. Auch brückenartige Conftructionen kommen vor (wie im »Sommernachtstraum«). Ganz niedrige, mit Tafeln überdeckte, auf Rollen laufende Geftelle — ebenfalls »Wagen« genannt — dienen dazu, auf denfelben gröfsere plaftifche Decorationsftücke fchon vor dem Gebrauche auf der Scene zufammenzuftellen und fie im Bedarfsfalle an Ort und Stelle zu fchieben. Der Manipulationsraum hiefür ift hauptfächlich die Hinterbühne. Sämmtliche aus Holz hergeftellte Practicables find zum Schutze gegen fchnelles Feuerfangen mit einem Überzuge (Anftrich) verfehen.

* * *

Wir haben nun einen Überblick der Decorationen zu geben, mit denen das Burgtheater nach jeder Richtung hin reichlichft verforgt ift.

Das malerifche Gefammtbild der Bühne fetzt fich aus folgenden Beftandtheilen zufammen:

a) Profpecte: grofse, rechteckige Leinwandflächen, welche die ganze Breite und Höhe der Scene einnehmen. (Diefelben find 16 bis 18 *m* breit, 10 bis 12 *m* hoch.)

b) Bögen: Leinwandflächen gleich den Profpecten, jedoch in der Mitte ausgefchnitten.

c) Couliffen: auf Holzrahmen aufgefpannte, fchmale, aufrechtftehende Decorationstheile, von 8 *m* Höhe und etwa 3 *m* Breite.

d) Soffiten: quer über die Bühne hängende, ftreifenförmige Decorationstheile.

e) Einzelne Hänge- und Verfatzftücke, darftellend Bäume oder Baumgruppen, Gebüfche, Felfen, Mauertheile etc.

f) Fronten, d. f. reihenweife angeordnete Verfatzftücke.

g) Wände und Decken für gefchloffene Zimmerdecorationen (Salons).

h) Plaftifch ausgeführte Gegenftände verfchiedener Art: wie Felfen, Rafenbänke, Säulen, Fenfter- und Thüreinfätze, Erker, Balkone.

Dazu kommt weiter eine grofse Anzahl von Objecten des jeweiligen fcenifchen Bedarfs, welche unter der bühnen-technifchen Bezeichnung: »Requifiten« zufammengefafst werden; wie: Meubles, Bilder, Uhren, Nippes u. dgl. m.

Couliffen, Verfatzftücke, Fronten, Zimmerwände und alle plaftifchen Gegenftände find »ausgefteifte», d. h. auf Holzrahmen aufgefpannte Decorationstheile und werden durch die Arbeiter im Bühnenraume aufgeftellt, während Profpecte, Bögen, Soffiten frei im Bühnenraume hängen und vom Schnürboden aus durch Arbeiter dirigirt werden.

Als rückwärtiger Abfchlufs der Scene dient entweder ein Profpect: ein ganz beftimmtes Bild; oder ein fogenannter Luftprofpect mit vorgefetzten Fronten oder fonftigen Verfatzftücken; oder auch ein Bogen, hinter deffen Ausfchnitt eine kleinere Decorationswand als »Deckung« aufgeftellt wird.

Nach der Seite und nach oben hinan wird die Scene entweder durch Bögen, die in den einzelnen Gaffen hintereinander aufgehängt find, oder durch Couliffen und zwifchen denfelben hängende Soffiten abgefchloffen.

In einzelnen Stücken kommt auch der »Horizont« zur Anwendung; fo in König Lear (III. Act, Haidefcene). Es werden da nur in den vorderften Gaffen Couliffen aufgeftellt, im Übrigen bildet aber die Horizont-Leinwand allein den Abfchlufs. In der Zufammenftellung der hier angeführten Decorationstheile find, wie es fich von felbft verfteht, die mannigfachften Combinationen möglich.

Das Inventar des Hofburgtheaters umfafst für circa 70 Stücke — von denen manche für fich allein bis zu 15 Decorationen erfordern — neue, complete fcenifche Ausftattungen und aufserdem fogenannte »Hausdecorationen«: gröfstentheils Zimmer-Interieurs, welche in den verfchiedenften, dem modernen Repertoire angehörigen Stücken Verwendung finden.

Die Gefammtzahl der Decorationen beträgt derzeit c. 343. Von den eben erwähnten, complet eingerichteten 70 Stücken wären zu nennen: Von Shakespeare: die englifchen Königsdramen; Romeo und Julie, Kaufmann von Venedig, Othello, Wintermärchen; Coriolanus, Julius Cäfar, Antonius und Cleopatra; Hamlet und König Lear. — Von Leffing: Minna von Barnhelm; Nathan der Weise. — Von Goethe: Götz von Berlichingen; Egmont; Torquato Taffo; Fauft I. und II. Theil. — Von Schiller: Die Räuber; Fiesco; Don Carlos; die Wallenftein-Trilogie; Jungfrau von Orleans; Wilhelm Tell. — Von Heinrich v. Kleift: Käthchen von Heilbronn. — Von Grillparzer: Sappho; Ottokars Glück und Ende; Traum ein Leben; Das goldene Vliefs (der Gaftfreund, die Argonauten, Medea). — Von Friedrich Hebbel: Die Nibelungen. — Von Otto Ludwig: Die Maccabäer. — Von Scribe: Ein Glas Waffer. — Endlich einige Bauernkomödien, wie: Die Grille; Deborah; Der Sonnwendhof. — Das im Gebrauch ftehende Schema für die Gruppirung der Decorationen nach dem malerifchen Zeitcharakter, das auch für das Coftüm gilt, wäre folgendes: Decorationen für das claffifche, biblifch-orientalifche, phantaftifche, altgermanifche Repertoir; dann für das des Mittelalters nach den nationalen Unterfchieden: deutfch, franzöfifch-englifch, italienifch und fpanifch, welche ebenfo für die Zeitalter der Renaiffance und des Barocks feftgehalten werden. Dazu kommt weiter das moderne Repertoir, dem man gleichfalls in der decorativen Charakteriftik forgfältigft zu entfprechen fucht.

Mit der Ausführung diefer Decorationen wurden betraut: der k. u. k. Decorations-Infpector Gilbert Lehner, Anton Brioschi, zunächft Theatermaler der Hofoper, und das Confortium der Hoftheatermaler: Carlo Brioschi sen., Hermann Burghardt und Johann Kautsky. So wurden die vorzüglichen Decorationen zu Nathan, Romeo und Julie, Kaufmann von Venedig, Othello, Fiesco, Torquato Taffo, von Anton Brioschi ausgeführt; Kautsky malte mit bewährter Meifterhand alle Decorationen zu den

englifchen Königsdramen; jene zu Wilhelm Tell ftellte mit glücklicher landfchaftlicher Empfindung das ältere Brioschi bei, die zu den Bauerncomödien eben derfelbe in Gemeinfchaft mit Kautsky und Burghardt. Der gröfste Theil der übrigen Decorationen gehört Gilbert Lehner an. Mit nahezu archäologifcher Genauigkeit behandelte er die Römerftücke Shakespeares, neben diefen auch Wilbrandt's »Arria und Meffalina;« ebenfo wufste er für Ottokar, die Jungfrau von Orleans, für den Götz, den fcenifch fo wechfelreichen Fauft und die Wallenftein-Trilogie die richtige decorative Haltung bei oft überrafchender Bildwirkung zu finden. Gleicherweife wirkfam und charakteriftifch find feine Decorationen aus der Barockzeit.

Der ordnende Leiter in diefem Bühnenreiche ift nun der Maler Jofef Fux, feines Amtes Vorftand des Ausftattungswefens. Er gibt die Decorationen an und prüft die Wirkung derfelben auf den Decorationsproben; er zeichnet die Coftüme vor und forgt für die richtige Gruppirung des bezeichnenden Beiwerkes; er arrangirt die Interieurs zu einem ebenfo correcten, wie künftlerifch wirkendem Ganzen. Wie oft Jofef Fux diefe ftets fich erneuernde Aufgabe mit glänzendem Erfolge zu löfen verftand, hat denn auch mehrfach die wohlverdiente öffentliche Anerkennung gefunden. — Den technifchen Mechanismus dirigirt feinerfeits der Bühneninfpector Friedrich B. Bretfchneider mit kundigem Überblick und ficherer Beherrfchung aller fcenifchen Schwierigkeiten.

Anhang.

Nebenräume des Bühnentractes.

Zu den beiden Seiten des Bühnenraumes find in vier Gefchofsen übereinander zahlreiche Nebenräume angeordnet, deren einfache Aufzählung bereits einen ziemlich deutlichen Begriff von der Vielfältigkeit der theatralifchen Bedürfniffe und des Bühnendienftes gibt.

Im Souterrain. Zwei Wachzimmer für die Hausfeuerwehr; vier Zimmer für das Perfonal der Bühnenarbeiter und Beleuchter; je ein Zimmer für den Mafchiniften und die Bühnenzeichner; zwei Magazinsräume.

Im Parterregefchofs. Zur linken Seite: das Regiezimmer, daneben das fogenannte »Anfagezimmer«, ferner das Dienftzimmer des Bühnen-Infpectors und des Kapellmeifters. Nächft der linksfeitigen Unterfahrt zur Bühne und dem an diefelbe fich anfchliefsenden Veftibul die Wohnung des Hausmeifters. — Rechts vom Bühnentract drei Ankleidezimmer für Herren. — Zunächft dem Zufchauerraum die »Stimmzimmer« für die Orcheftermitglieder, auf jeder Seite des Haufes eines; neben einem derfelben, dem rechts gelegenen, das Zimmer für die Infpicienten und Souffleure.

Im erften Stockwerk — d. i. in der Hohe des Bühnen-Niveaus — fowie im zweiten Stockwerk befinden fich die Ankleidezimmer für die Schaufpieler, und zwar: rechts vom Bühnenraum die Herren-Garderoben, links hievon die Damen-Garderoben. Dazu kommen weiter drei Zimmer zu Kanzleizwecken (für den Vorftand des Ausftattungswefens und den Oberinfpector für fcenifche Technik), und je ein Zimmer für den Requifiteur, dann für die Herren-Frifeure und die Damen-Frifeurinnen. (Im erften Stock ftellen fowohl rechts wie links drei Thüren in den feitlichen Bühnenmauern die Communication mit der Bühne her.)

Im dritten Stockwerk find die Ankleidezimmer für das Chorperfonale untergebracht, nebenher je ein Zimmer für die Modiftin und die Wäfcheverwahrerin.

Im vierten Stockwerk rechts befinden fich die Schneidereien, links Garderobemagazine und die Kanzlei der Materialverwaltung.

Der rückwärtige Theil des vierten Stockwerkes, welcher über der Hinterbühne liegt, enthält ein gröfseres Local, das als Ankleidezimmer für die Aushilfsftatiften dient. Über demfelben, in einem fünften Stockwerk befindet fich ein ebenfo grofser Raum: die Waffenkammer.

Zur Aufbewahrung der Garderobe-Gegenftände dienen ferner noch mehrere Räume, welche im 3. und 4. Stocke die Verbindung zwifchen Bühnentract und Zufchauerhaus bilden; es find deren acht Localitäten auf jeder Seite der Bühne.

Im Anfchlufs an diefe Angaben über die Dispofition der Nebenräume ift noch zu erwähnen, dafs im rückwärtigen Theile des Bühnenraumes beiderfeits eine bequeme Treppe durch alle Stockwerke hinanführt; ebenfo find nach vornehin zwei kleinere Treppen an der Profceniumsmauer angeordnet. Nächft dem Bühnenraume laufen in allen Stockwerken feuerficher eingewölbte Gänge hin; fie vermitteln die Communication der oben aufgezählten, den verfchiedenften Zwecken dienenden Annexe des Bühnenhaufes. Unter der grofsen Eingangshalle an der Ringftrafse liegt ein Kellergefchofs von gleichem Raumverhältnifs wie jene; es dient als Requifitenmagazin, und fämmtliche für Bühnenzwecke nöthigen Möbelftücke werden dafelbft aufbewahrt.

Vorkehrungen für Feuerfchutz.

Für die Sicherung des Haufes gegen Feuersgefahr ift — den gefetzlichen Anforderungen entfprechend — in ausreichendem Mafse geforgt. In erfter Linie dadurch, dafs fämmtliche Bauconftructionen in Stein und Eifen ausgeführt find; des Weiteren durch Anlage einer hinlänglichen Anzahl von Communicationsräumen, wie: Gänge, Stiegen, Foyers, und durch reichliche Dimenfionirung aller diefer Räume.

Um bei alldem einer etwa vorkommenden Feuersgefahr wirkfam begegnen zu können, ftehen dann noch folgende Einrichtungen zu Gebote:

Zunächft eine Anzahl von Löfchwechfeln — 48 im Zufchauerhaufe und 60 im Bühnentracte. Die Feuerlöfch-Leitungen bilden ein Rohrnetz für fich; fie find an die Hochquellenleitung angefchloffen, ftehen beftändig unter Druck und find fomit ftets mit Waffer gefüllt. Von dem in der Teinfaltftrafse liegenden Rohrftrange der Hochquellenleitung ift durch die Löwelftrafse, und im rückwärtigen Theile des Bühnentractes ein Leitungsrohr ins Innere des letzteren geführt. Diefes theilt fich dafelbft in zwei längs der feitlichen Bühnenmauern hinlaufende Rohre, von welchen wieder die Steigleitungen (vier auf jeder Seite) emporführen; an diefe fchliefsen fich die oben erwähnten, auf alle Stockwerke des Bühnenbaues vertheilten 60 Löfchwechfel. Weitere 8 Steigrohre, welche längs der Seitenmauern des Bühnenraumes — 4 auf jeder Seite — hinangehen, ftehen mit den Rohren in Verbindung, die den Regenapparat bilden. Es find dies 15 in der Höhe des »Radlbodens« angebrachte, über die ganze Breite der Bühne hinlaufende, rings fiebartig durchlöcherte Leitungsrohre vermittelft deren eine vollftändige Überriefelung der Bühne bewirkt werden kann.

Soweit wäre denn für den Feuerfchutz des Bühnentractes geforgt. Das Zuleitungsrohr für das Zufchauerhaus ift nun wieder an jenen Rohrftrang der Hochquellenleitung angefchloffen, welcher in der Stadiongaffe liegt: derfelbe theilt fich gleichfalls im Innern des Haufes, und weiter zweigen die Steigleitungen in den verfchiedenen Theilen des vorderen Baues ab; zwei davon führen bis auf den Dachboden über dem Saal hinan. An diefes Rohrnetz fchliefsen fich die 48 Löfchwechfel für das Zufchauerhaus an.

Aufser der eifernen Courtine, welche den feuerficheren Abfchlufs zwifchen Bühne und Zufchauerhaus bildet, ift noch eine zweite kleinere zwifchen Bühnenraum und Hinterbühne angebracht. Sämmtliche Thüröffnungen in den Umfaffungsmauern des Bühnenraumes find mit eifernen Thüren verfehen; die Rauchabzugsöffnung im Bühnendach wurde bereits erwähnt.

Bei der Abwehr jeder Gefahr ift die perfönliche Obforge, der wohlorganifirte Dienft von ganz befonderer Bedeutung. Diesfalls ift denn noch hervorzuheben, dafs das Burgtheatergebäude durch die aus 2 Löfchmeiftern und 14 Feuerwehrleuten beftehende Hausfeuerwehr nicht nur während der Dauer der Vorftellungen überwacht, fondern auch aufserdem zu jeder Tages- und Nachtzeit in allen feinen Theilen begangen wird.

Um die Pünktlichkeit diefes Dienftes in Evidenz zu halten, befteht ein über alle Theile des Haufes fich erftreckendes Netz von elektrifchen Leitungen, die mit einer Controle-Uhr in Verbindung ftehen, mittels deren der genaue Vollzug der Begehung des Haufes regiftrirt werden kann. Daneben läuft ein zweites Leitungsnetz, welches es ermöglicht, einen in irgend einem Theile des Haufes zum Ausbruch kommenden Brand fogleich nach verfchiedenen Richtungen im Haufe felbft und auch zur Centrale der ftädtifchen Feuerwehr hin zu fignalifiren.



In der unteren Schaltkammer. Zeichnung von H. Lefler.

Beleuchtung, Beheizung und Ventilation.

Die elektrifche Beleuchtungsanlage.

IM Hofburgtheater war es urfprünglich auf Gasbeleuchtung abgefehen; auch die künftlerifche Form der Beleuchtungskörper, z. B. der Luftres in den Veftibules des Logenhaufes und im Foyer, ebenfo jene der Candelaber in den Unterfahrten für den Hof und in den grofsen Stiegenhäufern (mit den bekannten Glasballons) war daraufhin berechnet. Erft Anfangs des Jahres 1885 entfchlofs man fich zu der Einführung elektrifcher Beleuchtung.

Sonft finden wir ohnehin die Gasbeleuchtung allerorts in Gebrauch: fo auch von Anbeginn in der grofsen Oper von Paris. Die Elektricität lieferte dort und anderswo nur das Luxuslicht für fcenifche Effecte. Das frappante Blendwerk der aufgehenden Sonne in Meyerbeer's Oper »der Prophet« bedeutete vor Jahren den Aufgang des elektrifchen Lichtes für die Bühne, aber zunächft für diefe allein. Das Stadttheater zu Brünn (erbaut von Fellner und Helmer 1882) ift in Öfterreich als das erfte namhaft zu machen, in welchem die elektrifche Beleuchtung durchgängig eingeführt erfcheint.

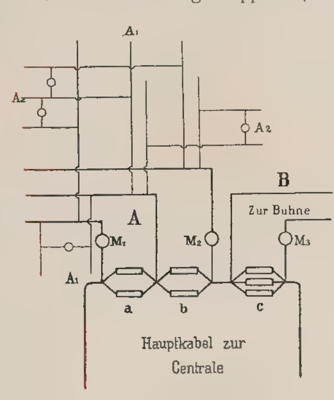
Für das Hofburgtheater wurde die Inftallation der elektrifchen Beleuchtungsanlage von der Imperial-Continental-Gas-Affociation übernommen und den Bedürfniffen eines grofsen Theaters gemäfs durchgeführt. Die mit der Leitung diefer Arbeiten betrauten Herren: Oberingenieur Melhuish und Ingenieur Sechehaye haben ihre Aufgabe in löblichfter Weife gelöft. Die Controle-Meffungen nahm Herr Hofrath Profeffor Dr. A. von Waltenhofen vor, der Vorftand des elektrotechnifchen Inftituts an der k. k. technifchen Hochfchule zu Wien, und feine Affiftenten, die Herren Ingenieure Guftav Frifch, W. Peukert, K. Zickler waren hiebei behilflich. Dem Berichte des Erfteren (in der »Zeitfchrift für Elektrotechnik« Heft XII 1888 und Heft I 1889) entnehmen wir die wichtigften Daten.

Die Beleuchtung der beiden Hoftheater, der Oper und des Burgtheaters, wird von einer Centralftation aus beforgt. (Dafelbft find 8 Dampfkeffel aufgeftellt; die Dynamos find mit ihren entfprechenden Dampfmafchinen direct gekuppelt.) Von der Centrale führen nach jedem der beiden Theater vier unterirdifche Bleikabel: zwei für die Hin- und zwei für die Rückleitung.

In den Kellerräumen des Burgtheater-Gebäudes ſind 395 Accumulatoren (Syſtem Tudor: von der Actiengeſellſchaft in Baumgarten) untergebracht, deren Schaltung, ſowie das Schema des von ihnen ausgehenden Leitungsnetzes durch untenfolgende Figur verdeutlicht wird. Dieſelben ſind, wie hier erſichtlich iſt, in drei Abtheilungen *a, b, c* gruppirt; die zwei erſteren Gruppen enthalten je 2 Serien zu 56 Accumulatoren, während die dritte Gruppe 3 Serien zu je 57 Accumulatoren umfaſst. Die letzten 14 parallel geſchalteten Zellen einer jeden Abtheilung ſtehen mit einem durch Kurbeldrehung leicht zu handhabenden Regulirapparat in Verbindung, wodurch es möglich iſt, bei Zu- oder Abſchaltung von Zellen die Spannung auf der gewünſchten Höhe zu erhalten.

Bezüglich der Verwendung der drei Batterien iſt zu bemerken, daſs die erſten zwei, alſo *a* und *b*, bis zur oberen Schaltkammer an ein Dreileiterſyſtem *A* angeſchloſſen ſind, welches den Zuſchauerraum, die beiden Treppenflügel und die Seitentracte des Bühnenhauſes, mit Ausſchluſs der eigentlichen Bühne, umfaſst, während die Batterie *c* ausſchlieſslich für die Bühnenbeleuchtung dient.

Der Raum, von welchem das geſammte Leitungsnetz austritt — die Beleuchtungs- oder Schaltkammer — liegt im Souterrain und beſteht aus zwei Etagen. In der unteren Abtheilung befinden ſich die vorerwähnten Regulirapparate, und weiters drei Aron'ſche Elektricitätsmeſſer (nebenan mit M_1, M_2 und M_3 bezeichnet). Letztere regiſtriren die tägliche Abgabe jeder der drei Batterien. Von dieſem unteren Raume geht zunächſt die Hauptleitung *B* zur Bühne, während die drei Haupt-Doppelkabel des Leitungscomplexes *A* in die obere Etage zu drei ſtarken Kupferſchienen führen, oberhalb welcher vier groſse Schaltbretter angebracht ſind. Von jenen Kupferſchienen gehen 94 Bleikabel aus, von denen jedes an einem der Schaltbretter mittelſt eines Hebel-Ausſchalters befeſtigt iſt; ſie bilden zuſammen 34 Leitungsgruppen, durch welche die Beleuchtung der einzelnen Theile des Hauſes beſorgt wird.



Dieſe Vertheilungsleitungen erſter Ordnung führen durch Keller, Gänge und Ventilationsſchläuche in die verſchiedenen Räume des Hauſes; von denſelben zweigen ſich weiter die Leitungen zweiter Ordnung (mit A_2 bezeichnet) ab, und ſchlieſslich von letzteren die Drähte zu den einzelnen Lampen. Das geſammte Leitungsnetz — theils aus Bleikabeln, theils aus Gummikabeln beſtehend — hat eine Länge von 110 *km*, wovon ungefähr 10 *km* auf die Bühnenleitung (Complex B) entfallen.

Der ganze Complex A umfaſst 3300 Lampen, deren Lichtſtärke zwiſchen 10 und 32 Normalkerzen variirt. Dieſe Lampenzahl, von der gewöhnlich nur circa 2300 in Verwendung kommen, vertheilt ſich folgendermaſsen auf die einzelnen Gebäudetheile:

1. Für die Hoflocalitäten, die Proſceniumslogen und die Hoffeſtloge 500 Lampen (davon in der Regel nur circa 100 in Betrieb).

2. Für das Zuſchauerhaus in ſeinen übrigen Räumen: das iſt in dem Saal, den Logen und Logengängen, Foyers, Stiegenhäuſern, Galerien, Garderoben und ſonſtigen Nebenlocalen zuſammen 1650 Lampen (im gewöhnlichen Betrieb rund 1000).

Von den gröſseren Beleuchtungskörpern im Zuſchauerhauſe nimmt namentlich der groſse Kronleuchter im Saal nähere Aufmerkſamkeit in Anſpruch. Er iſt nach aufwärts von 16 Sonnenbrennern zu je 7 Lampen umgeben. Der Kronleuchter ſelbſt trägt 373 Lampen, welche 7 ſeparaten Stromkreiſen angehören. An den Umfängen ſind 100-Volt-Lampen herumgereiht, die Verbindungsketten enthalten kleine 50 Volt-Lampen. Die Geſammtlänge der Drähte im Luſterkörper ſelbſt beträgt etwa 250 *m* und die Stromzuführung erfolgt durch 6 Bleikabeln, von denen 2 zu den 50 Volt-Lampen in den Ketten, die übrigen 4 zu den gröſseren, peripheriſch geſtellten Lampen führen. 6 weitere Kabel dienen für die Sonnenbrenner. — Ferner ſind in dieſem Zuſammenhang zu erwähnen die beiden Luſtres im groſsen Foyer des erſten Ranges mit zuſammen 80 Lampen etc.

3. Für die Künftlergarderoben im Bühnentracte, die Magazine, die Schneidereien dafelbft find zufammen 400 Lampen in Gebrauch.

4. Für Stiegen und Gänge im Bühnenhaufe, die Arbeitslampen in der Unter- und Oberbühne mit einbegriffen, dienen 450 Lampen.

5. Das Mafchinen- und Keffelhaus, dazu die Ventilationsräume find durch 150 Lampen erleuchtet.

6. Die Kanzleien, Wohnungen und fonftige Nebenräume nehmen weitere 150 Lampen in Anfpruch.

Für die Aufsenbeleuchtung dienen überdies noch 10 Bogenlampen.

* * *

Die Beleuchtungsverhältniffe der Bühne bilden ein Capitel für fich. Sie ftehen im innigften Zufammenhang mit den künftlerifchen Abfichten der Infcenirung, wie mit den Decorationseffecten. Wie fehr der Lichtzauber, dann vornehmlich die überrafchenden Wirkungen des abgeftuften und gefärbten Lichtes feit jeher in den Bühnen-Eindruck hinein gewirkt haben, ift wohl bekannt. Die grofsen elektrotechnifchen Errungenfchaften unferer Epoche haben auch in die Scheinwelt des Theaters erfolgreich hineingeleuchtet. Für den diesbezüglichen technifchen Apparat auf der Bühne des Burgtheaters laffen wir uns wieder durch die folgenden Mittheilungen des Gebäude-Infpectors, Herrn Ignaz Schloffer, orientiren.

Die fcenifche Beleuchtung.

Die für fcenifche Zwecke nothwendige Beleuchtung wird mittelft verfchiedener, im Bühnenraume angeordneter Beleuchtungskörper, wie Soffiten-Laden, Rampen-, Portal- und Couliffen-Laden bewirkt. Im Allgemeinen beftehen alle diefe Beleuchtungskörper — »Laden« genannt — aus einem längeren oder kürzeren Schirm aus Eifenblech, von meift halbcylindrifcher Form; in demfelben find die Lampen reihenweife befeftigt.

Die Soffitenladen — neun an der Zahl — hängen, wie fchon bei Befprechung der Einrichtung der Oberbühne erwähnt wurde, fenkrecht unter den Laufftegen, und zwar je eine in der Mitte der 8 Couliffengaffen und weiters eine vor der erften Couliffengaffe.

Die Rampenbeleuchtung, fowie zwei, links und rechts von der Profceniumsöffnung angebrachte Beleuchtungsladen dienen zur Erhellung des Profceniums.

Die Couliffenladen, die an der Rückfeite der Couliffenftänder befeftigt find, fowie die in eigenen, leicht transportablen Ständern eingehängten Laden für Verfatzbeleuchtung geben das erforderliche feitliche Licht.

Zur Hervorbringung befonders ftarker Lichteffecte dienen Bogenlampen. Diefe, fowie die Laden für Verfatzbeleuchtung können — da fie mit den in der erften Verfenkungsetage befindlichen Anfchlufsftellen der fix verlegten Kabel durch bewegliche Kabel von verfchiedener Länge verbunden find — an beliebigen Punkten der Bühne aufgeftellt werden.

Die Soffiten- fowie die Couliffenladen enthalten je drei Reihen von Glühlampen für weifses, rothes und blaues Licht. Das Ein- und Ausfchalten der Lampen, fowie die Hervorbringung der Übergänge etwa von weifsem zu rothem oder blauem Licht erfolgt von der rechts neben der Profceniumsöffnung liegenden Regulirvorrichtung aus; diefelbe ftellt ein Syftem von Schalthebeln und Rheoftaten dar, in welchem jeder Serie von Lampen ein Schalthebel, fowie eine Rheoftaten-Abtheilung entfpricht.

Nebenher fei aus dem Berichte von Ingenieur Guftav Frifch heraus bemerkt, dafs diefer finnreiche Bühnenregulator, welcher von der »Allgemeinen Elektricitätsgefellfchaft« in Berlin beigeftellt wurde, die Hervorrufung fämmtlicher für eine Bühne erften Ranges erforderlichen Lichteffecte geftattet. »Durch einfache continuirliche Kurbeldrehungen werden Widerftände von fehr zahlreichen Unterabtheilungen eingefchaltet, wodurch mit den feinften Nuancirungen der allmälige Übergang von vollftändiger Dunkelheit bis zur gröfsten

Helle bewerkftelligt werden kann. Eine Reihe von Steck-Contacten, welche durch farbige Knöpfe leicht erkennbar find, geftatten die Hervorrufung der verfchiedenften Farbentöne, der Morgen- und Abenddämmerung, des Alpenglühens, des Mondlichtes u. f. w., und endlich dienen befondere Kurbeln mit plötzlichen Stromfchlüfsen für die Nachahmung des Blitzes.« Dabei ift diefer Regulator von möglichft geringen Dimenfionen: 2·62 *m* hoch, 1·75 *m* breit und 0·90 *m* tief.

Die Anzahl der für die fcenifche Beleuchtung inftallirten Lampen beträgt rund 2000, wovon 1557 auf die Soffitenladen und die Profceniumsbeleuchtung, die übrigen auf Couliffen- und Verfatzbeleuchtung entfallen.

* * *

Zuletzt fei noch der Haustelegraphie in Kürze gedacht. Im Bühnenraume, fowie in den Nebenräumen desfelben — als Ankleidezimmer, Arbeitslocale, Magazine — ift ein ziemlich ausgedehntes Netz von Leitungsdrähten hindurchgezogen. Diefe Drähte laufen in zwei grofse, rechts und links von der Profceniumsöffnung angebrachte Tafter-Tableaux zufammen, welche die Centralftellen bilden, von denen aus die telegraphifchen Zeichen in alle Theile des Haufes ergehen. Das beim Bühnenbetriebe fo wichtige Signalwefen ift auf folche Weife hier geregelt.

* * *

Soweit liefsen wir uns denn von dem Kenner des Haufes die technifchen Einrichtungen desfelben erklären. Wir haben nun fchliefslich noch dem Ventilationsfyftem unfere Aufmerkfamkeit zuzuwenden, welches auf fehr fcharffinnige Weife mit der Beheizungsanlage combinirt ift. Dasfelbe wurde von Herrn M. Dr. Karl von Böhm, Hof- und Oberfanitätsrath, Univerfitätsprofeffor und Director des allgemeinen Krankenhaufes, nach gleichen Principien zuerft im Hofopernhaus zur Anwendung gebracht, und gelangte bald zu weitreichendem Ruf. Alph. Goffet rühmt in dem von uns mehrfach angeführten Werk: »Traité de la construction des théâtres« (Paris 1886) namentlich die einheitliche Verbindung von Heizung und Lüftung als eine vollendete Löfung des vorliegenden Problems und gibt für das Hofopernhaus in feinen Tafeln eine verdeutlichende Durchfchnittzeichnung. (»Jusqu'a présent l'installation la plus perfectionnée de ce mode de chauffage est celle de l'Opéra de Vienne, due au docteur Karl Böhm, qui l'a combinée avec la ventilation.«) Die Anlage im Burgtheater fteht, was Überfichtlichkeit und klar durchgeführte Confequenz betrifft, ficherlich noch auf höherer Stufe.

Der Lufteinfall aus dem nachbarlichen Volksgarten ift vor allem eine höchft erwünfchte, erfrifchende Luftquelle, die einer wirkfamen Ventilation fehr zuftatten kommt. Das Syftem der letzteren repräfentirt gleichfam den Refpirationsapparat, die mechanifch conftruirte Lunge des Gebäudes, welche die Luft den darin angefammelten Menfchen vorathmet, fie für menfchliche Lungen auch bei der gröfstmöglichen Anfüllung des Zufchauerraumes völlig athmungsfähig macht, und ebenfo die bereits verdorbene Luft nach obenhinaus abftöfst. Das durchgängige Zufammenwirken mit der Heizanlage bewirkt aber zugleich eine unausgefetzte Regelung der Temperatur der durch fo viele Canäle hindurchziehenden Luft, wie fich dies aus der folgenden Darlegung näher ergeben wird. Selbftverftändlich überlaffen wir auch hier dem Fachmann das Wort, der nach den Angaben des Hofrathes Dr. v. Böhm diefe ganze complicirte Einrichtung durchgeführt hat und ihren Betrieb allabendlich während der Dauer der Theatervorftellungen leitet und überwacht.



Das Infpectionszimmer für Beheizung und Lüftung.

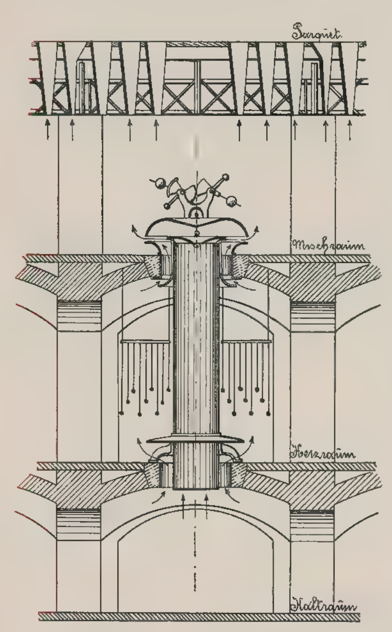
Heiz- und Lüftungsanlage.

Von Herrn Eduard Meter, Mafchinen-Ingenieur und Docent an der k. k. technifchen Hochfchule.

UM den Aufenthalt im Theaterfaale während der Vorftellung auch in gefundheitlicher Beziehung zu einem zuträglichen und behaglichen zu machen, ift auf eine reichliche Lüftung und entfprechende Erwärmung, nach Bedarf auch Kühlung Bedacht genommen. Die von Herrn Hofrath v. Böhm entworfene und grofsartig angelegte Lüftungsvorrichtung geftattet dem Haufe in der Stunde 120.000 m^3 Luft in günftig vertheilter Weife zu-, beziehungsweife abzuführen. Der Luftwechfel wird derart geleitet, dafs zur kalten Jahreszeit etwa 55 m^3, zur Sommerszeit aber bis 70 m^3 Luft pro Kopf und Stunde entfallen. Diefelbe wird dem nahe gelegenen Volksgarten entnommen und durch einen unter der Strafse führenden Tunnel von 125·5 *m* Länge und 13·16 m^2 mittleren Querfchnitt, deffen Sohle 12·45 *m* unter dem Strafsenniveau liegt, dem centralen Luftraume des Haufes zugeführt. Über dem 5·76 *m* im Durchmeffer haltenden Einfallfchacht erhebt fich im Volksgarten ein thurmartiger Aufbau, welcher von Baumpflanzungen umgeben, durch Dach und Gitterwerk gefchützt, der Luft einen von allen Seiten gleich begünftigten Eintritt gewährt. Von dem centralen Luftraume aus erfolgt denn die Vertheilung nach den wichtigften Räumen des Haufes vermittels eigener, durch Klappen oder Ventilteller regelbarer Zuführungen. An der Decke diefes grofsen Vertheilungsraumes ift der Lufteinlafs für das Parquet, in der

Mitte vorn jener für die Galerien und Logen, ſeitlich für die beiden Foyers, rückwärts oben für die Bühne und unten für den noch ſpäter zu erwähnenden Ringcanal an der Decke des Zuſchauerraumes; endlich führen noch je ein Canal links und rechts den ſeitlich gelegenen Hofſalons die nöthige Luftmenge zu.

Die Erwärmung der dem Theaterſaale zugeführten Luftmenge geſchieht durch folgende ſinnreiche, jede Temperatureinſtellung zulaſſende Vorrichtung, welche von Hofrath v. Böhm zuerſt bei dem Wiener Hofopernhauſe mit Erfolg in Anwendung gebracht wurde. Unter dem Zuſchauerſaale in ſeiner ganzen horizontalen Ausdehnung liegen drei übereinander angeordnete Räume, die dem Zwecke der gleichmäſsigen Erwärmung und Vertheilung der Luft gewidmet ſind. Der unterſte derſelben, der ſomit direct über dem centralen Luftraume liegt und mittels des vorerwähnten groſsen Ventiltellers die Luft in ihrer urſprünglichen Beſchaffenheit empfängt, iſt der Kaltraum. In den darüber liegenden Raum ſind die Heizrohre verlegt, in welchen der Dampf ſeine Wärme an die Luft abgibt — ſomit iſt dies der Heizraum. Im dritten und oberſten Raume wird die Miſchung der Luft aus dem Kalt- und Heizraume in dem Maaſse bewerkſtelligt, wie es dem jeweiligen Bedürfniſse des Saales entſpricht — es iſt dies der Miſchraum. Die Einrichtung, die dieſe Luftmiſchung hervorbringt und die feinſte Einſtellung zuläſst, iſt aus nebenſtehender Abbildung erſichtlich. Die drei Räume ſind durch übereinander liegende Öffnungen in Verbindung gebracht; ein in die letzteren eingeſchobener Blechcylinder von kleinerem Durchmeſſer geſtattet der kalten Luft den Zutritt in den Miſchraum, falls die obere Kappe den Austritt nicht verwehrt. Durch den frei bleibenden Ringquerſchnitt kann aber die kalte Luft in den Heizraum treten und an den mit Dampf erfüllten Rohren ſich erwärmen. Weiters kann dann die nach oben ſteigende warme Luft durch den Ringquerſchnitt der Heizraumdecke nach dem Miſchraume flieſsen, wenn derſelbe nicht durch den conchoidenförmig geſtalteten Ventilteller, welcher ſich an den Blechcylinder fügt, geſchloſſen iſt. Vorerwähnte Kappe und Ventilteller ſtehen aber in unverrückbarem Zuſammenhange und ſind durch gemeinſame Stellvorrichtungen gleichzeitig zu heben oder zu ſenken. Es kann alſo die Kappe auf den Blechcylinder aufgeſetzt und damit die Warmlufteinſtrömmung voll geöffnet werden, oder es kann der Ventilteller zum Schluſs gebracht und damit die Kaltlufteinſtrömung im vollen Querſchnitte frei gelegt werden, oder aber es können beliebige Zwiſchenſtellungen und damit entſprechende Temperaturänderungen hervorgebracht werden. Neun derartige Miſchapparate ſind für den Parquetraum vorhanden. Von der Decke des Miſchraumes führen trichterartig ſich erweiternde Schläuche die Luft mit unmerklicher Geſchwindigkeit unter jeden Parquetſitz. Es gibt ſomit für den ganzen Saal 334 ſolcher Friſchluftzuführungen, dazu einige Langſchlitze in den Gängen und im Podium des Stehparterres. Dank dieſer reichlichen, gut vertheilt zugeführten Luftmenge wird man durch den Geruchſinn nie an die Anweſenheit einer ſo groſsen Menſchenmenge gemahnt, wie ſie der Zuſchauerraum zu faſſen vermag.



Die mit den Athmungs- und Ausdünſtungsproducten der Menſchen beladene Luft ſteigt nach der Decke und entweicht durch die groſse mittlere Lufteröffnung, mittels eines Blechkanales, in den in's Freie führenden Luftſchacht. Dieſer — mit einer Balluſtrade umgeben — bildet die oberſte Bekrönung



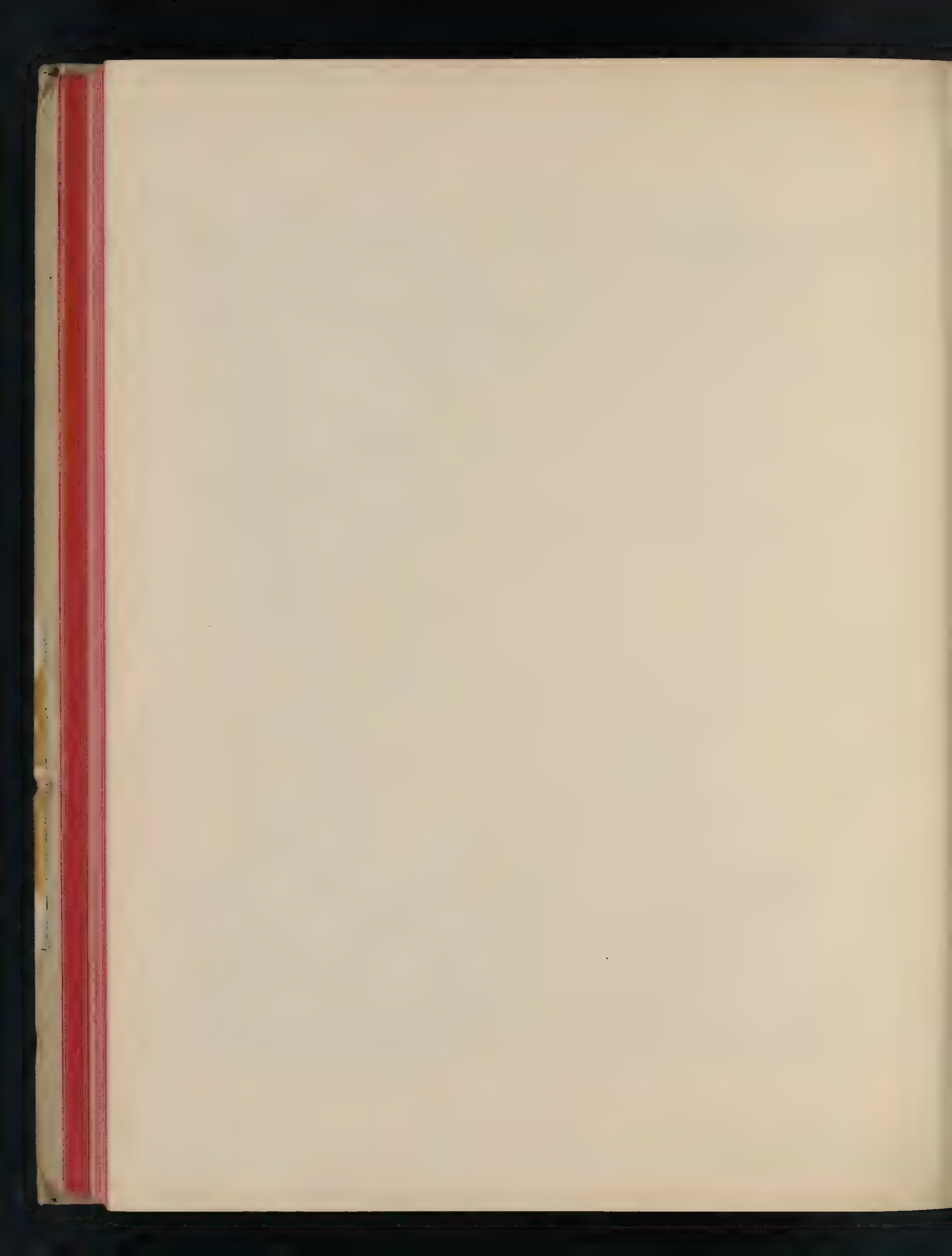
MISCHRAUM UNTER DEM PARQUET.

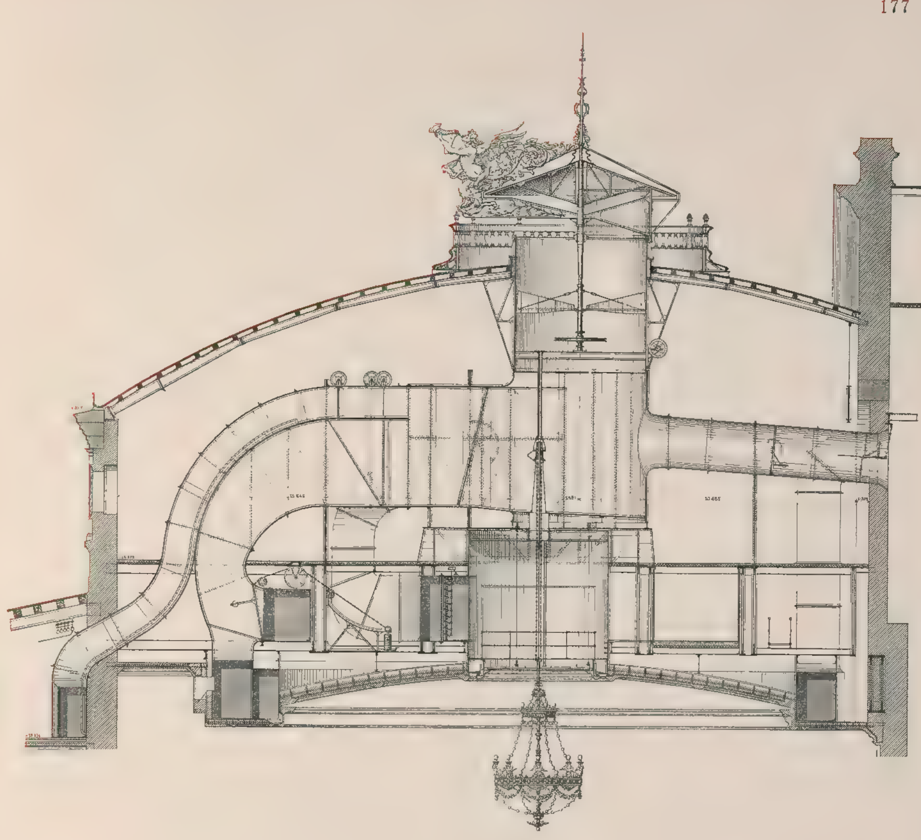




PHOTOGRAPHISCHE AUFNAHME von C. GRAIL, WIEN. ZINKOGRAPHISCHE REPRODUCTION von C. ANGERER & GÖSCHL, WIEN

MISCHRAUM UNTER DEM PARQUET.





Bodenraum mit dem Exhauſtorthurm. (Aus den Plänen Ign. Gridl's. Oberer Theil des Blattes 15.)

des Zuſchauerraumdaches, hat 4 *m* im Durchmeſſer und iſt mit einer kegelförmigen Abdeckung und mit einem, durch eine Windfahne einſtellbaren, halbcylindriſchen Schirme verſehen, welcher den Austritt der Luft nach der windfreien Seite geſtattet.

Logen und Galerien beſitzen ihre eigenen unabhängigen Luft-Zu- und -Abführungen. Die Lufterwärmung und Temperaturregelung für dieſe Räume erfolgt im Princip auf gleiche Weiſe, wie nach der vorangegangenen Beſchreibung jene für den Parquetraum. Die entſprechenden Kalt-, Heiz- und Miſchräume liegen hufeiſenförmig unter den Logen, beziehungsweiſe den Logencorridoren. Die Luftcanäle für die Logen ſind in groſsen, alle vier Ränge durchziehenden Blechſtändern untergebracht. An den Ein- und Ausſtrömſtellen der Luft in den Logencabinetten befinden ſich Stelljalouſien. Die Luft für die dritte und vierte Galerie wird in groſsen, gemauerten beſteigbaren Schächten nach oben geführt. Bei den Galerien iſt die Einrichtung getroffen, daſs die Luft entweder unter den Sitzen zugeführt und an der Decke abgenommen werden, oder umgekehrt, die verdorbene Luft unter den Sitzen entweichen und die friſche Luft von oben eingeführt werden kann. Zu letzterem Zwecke

befindet ſich an der Decke des Saales ein ringförmiger, von kleinen Conſolen getragener Canal, welcher mit dem centralen Luftraume durch gemauerte Schächte in Verbindung ſteht und im Sommer die oberen Partien des Hauſes mit friſcher Luft zu verſehen geſtattet.

Ebenſo wie die Zuführungen ſind auch die Luftabführungen für die wichtigſten Räume des Hauſes von einander unabhängig und regelbar angelegt. Eine groſse Zahl vertheilter, theils in den Rückwänden, theils in den Decken gelegener Abzugsöffnungen führt die verbrauchte Luft nach einem Netze von Sammelcanälen, welche in der groſsen Deckenconſtruction des Saales eingebaut ſind und Steigſchläuche nach dem groſsen Abzugsthurme entſenden. Bis zu einer Auſsentemperatur von + 11° Celſius wird der erforderliche Luftwechſel durch den natürlichen Auftrieb der äuſseren, kälteren und ſchwereren Luftſäule, gegen die innere, wärmere und leichtere Luftſäule hervorgebracht. Bei höheren Auſsentemperaturen werden Gebläſe in Gang geſetzt, welche den zum Lufttransporte nöthigen Druck erzeugen. Zu dieſem Zwecke iſt ein Heger'ſcher Turbinenventilator von 3·2 *m* Durchmeſſer in den Lufthauptcanal eingebaut, welcher mittels Riementriebes von einer 25 pferdekräftigen Compoundmaſchine in Umdrehung geſetzt wird. Ebenſo iſt in dem groſsen Abzugsthurme ein Exhauſtor von 3·9 *m* Durchmeſſer mit verticaler Spindel und Seiltrieb angeordnet. Letzterem wird die Betriebskraft von einer 30 pferdekräftigen Woolfmaſchine auf elektriſchem Wege zugeführt. Beide Bläſer ſind in ihrer Tourenzahl in groſsen Grenzen regelbar; der Ventilator direct durch Änderung der Umdrehungszahl der Dampfmaſchine, der Exhauſtor durch Einſchaltung von Widerſtand.

Um an heiſsen Sommerabenden dem Hauſe kühlere Luft zuzuführen, iſt eine Waſſerkühlanlage — die erſte ihrer Art — aus übereinander liegenden Taſſen angeordnet von zuſammen 1200 m^2 Kühlfläche. Eine Schöpfmaſchine hebt aus zwei zu dieſem Zwecke angelegten Brunnen das Waſſer auf die oberſten Taſſen, dieſes läuft abwärts, eine Taſſe nach der anderen beſpülend. Das Waſſer wird mit circa 13° Celſius zugeführt und flieſst mit circa 18° Celſius ab. Die Luft ſtreicht über die Kühlflächen weg und wird in ihrer Temperatur um circa 3° herabgemindert.

Für die Betriebsführung und Regelung der ganzen Anlage iſt ein central gelegenes Inſpectionszimmer unter dem Orcheſterraume disponirt, in welchem die Temperaturableſungen und Klappenſtellungen für die zu- und abführenden Luftmengen vorgenommen werden. An den Umfaſſungswänden des Inſpectionszimmers ſind die einzelnen Windwerke angeordnet, auf welche die Kettenzüge der zugehörigen Stellklappen auflaufen. In den wichtigſten Räumen des Hauſes ſind Thermoindicatoren angebracht, welche ihre Angaben in einem Intervalle von fünf Graden mittels Stromſchluſſes an ein groſses Temperaturtableau im Inſpectionszimmer abgeben.

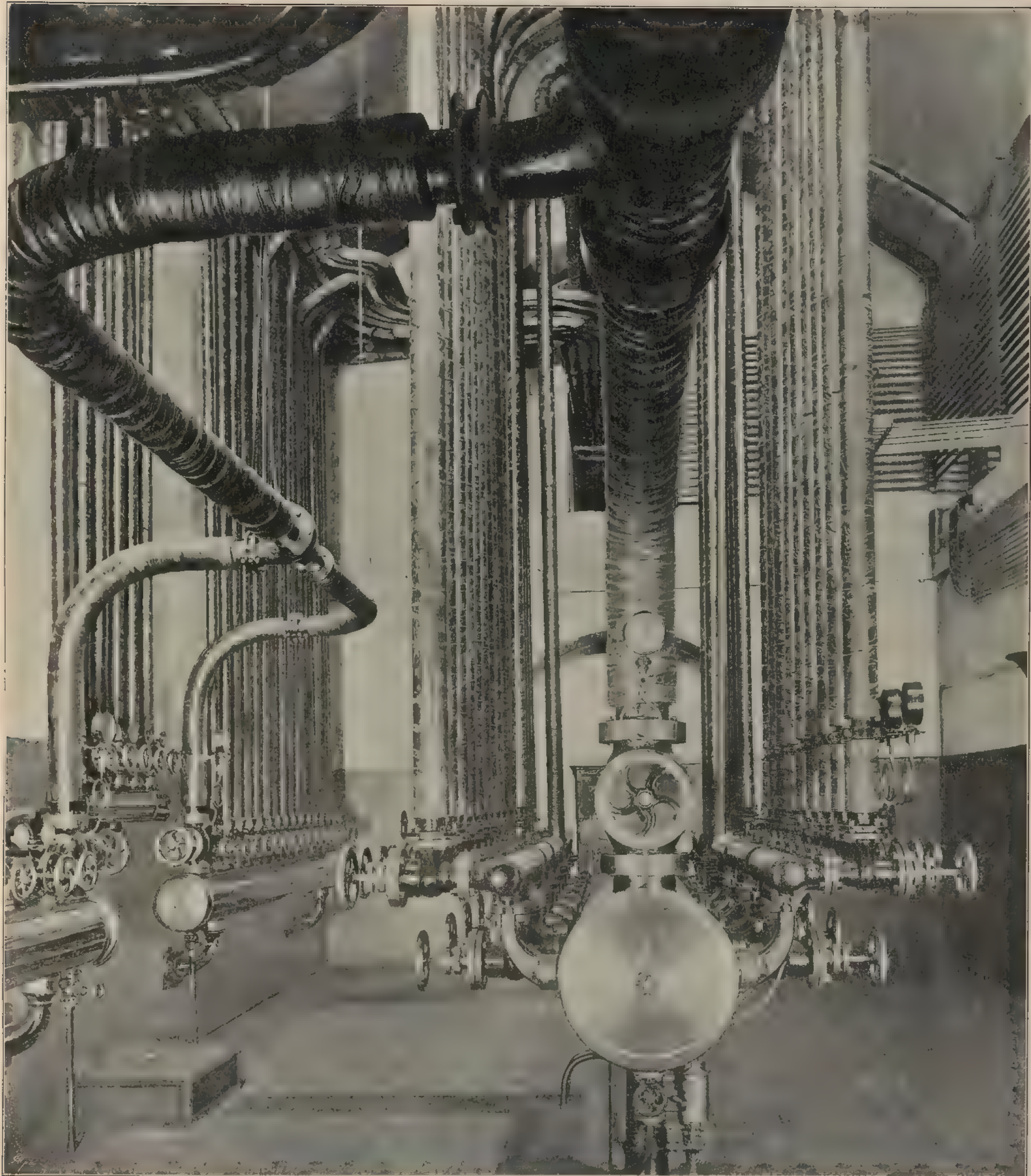
Ein Telephon ermöglicht von hier aus eine Verſtändigung mit dem Perſonal im Keſſel- und Maſchinenraume. Zur Beheizung des Hauſes dient Dampf, welcher in 6 Tenbrink-Keſſeln mit je 65 m^2 Heizfläche und 4 Atmoſphären Spannung erzeugt wird. Auſserdem ſind 2 Tenbrink-Keſſel mit je 43 m^2 Heizfläche und 6 Atmoſphären Spannung für Maſchinenbetrieb vorhanden.

Der Heizbetrieb iſt völlig centraliſirt, und zu dieſem Zwecke drei groſse Dampfvertheiler (Siehe das beiliegende Vollbild) angeordnet, an welchen die Ventile für die einzelnen Heizgruppen und Heizkörper ſich befinden. Zumeiſt ſind die totalen Heizflächen in zwei oder drei Theile zerlegt, um den wechſelnden Auſsentemperaturen Rechnung tragen zu können. Der Zuſchauerraum und die Bühne beſitzt Dampfluftheizung, die Schauſpielergarderoben Dampfwaſſerheizung und endlich die Directionskanzleien und die Inſpectorswohnung eine durch Dampf activirte Warmwaſſerheizung.

* * *

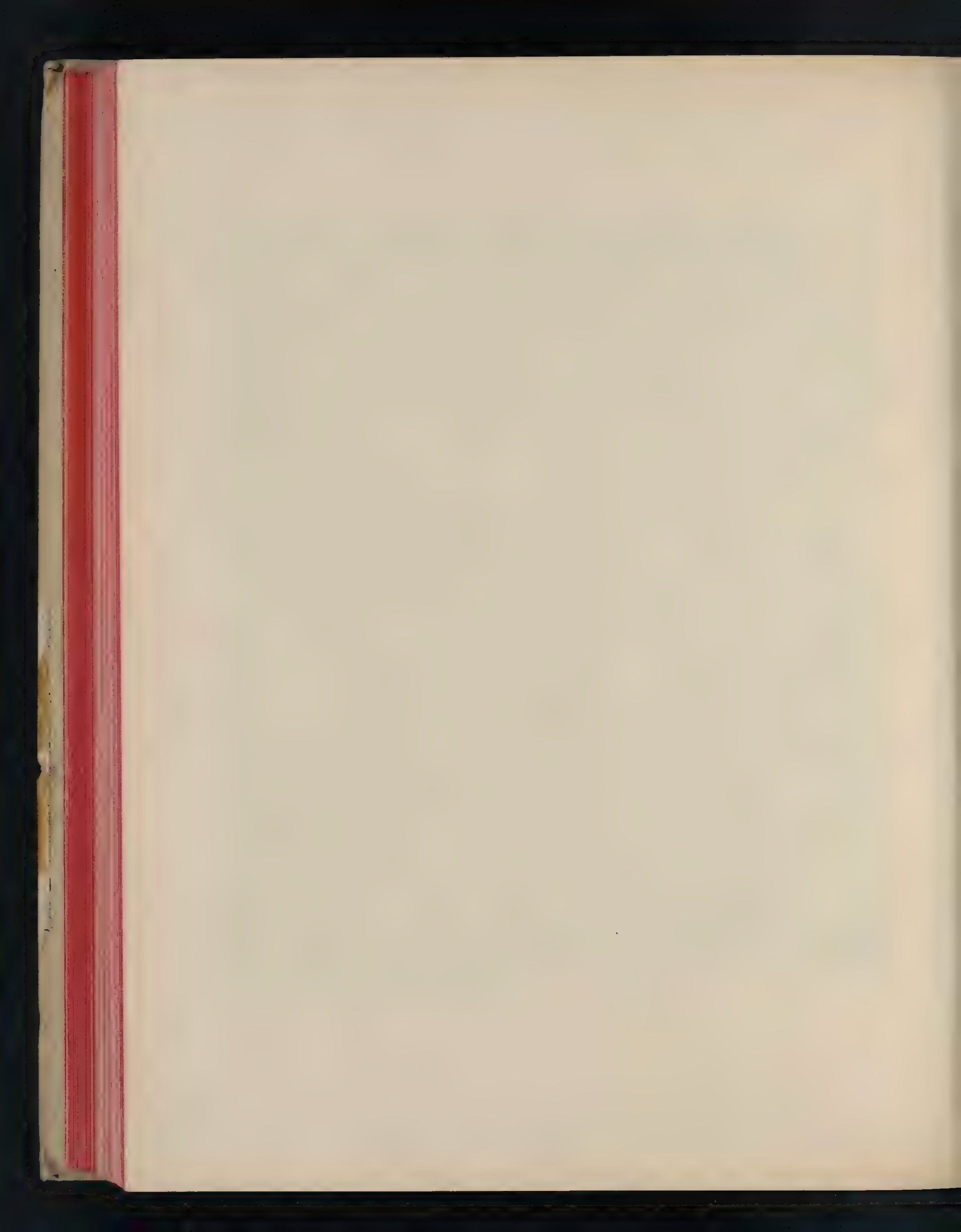
Wir haben im Anhang zu dieſer fachmänniſchen Darlegung nur noch zu bemerken, daſs das nach obenhin bloſsgelegte, lediglich mit einem Glasdach abgedeckte Keſſelhaus, welches auf der Volksgarten-





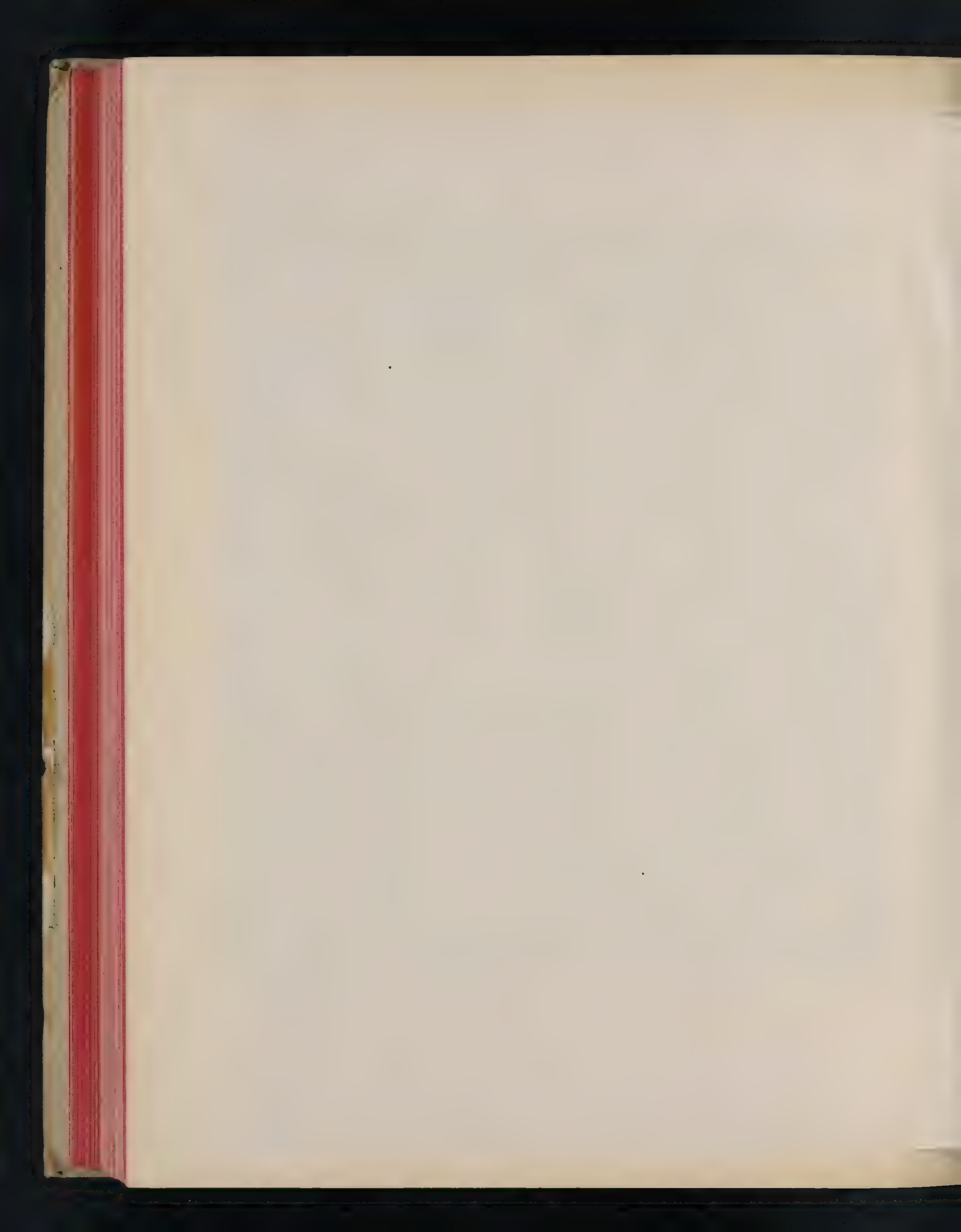
PHOTOGRAPHISCHE AUFNAHME VON C. GRAIL, WIEN. ZINKOGRAPHISCHE REPRODUCTION VON C. ANGERER & GÖSCHL, WIEN.

DAMPFVERTHEILUNG FÜR DIE HEIZANLAGE.





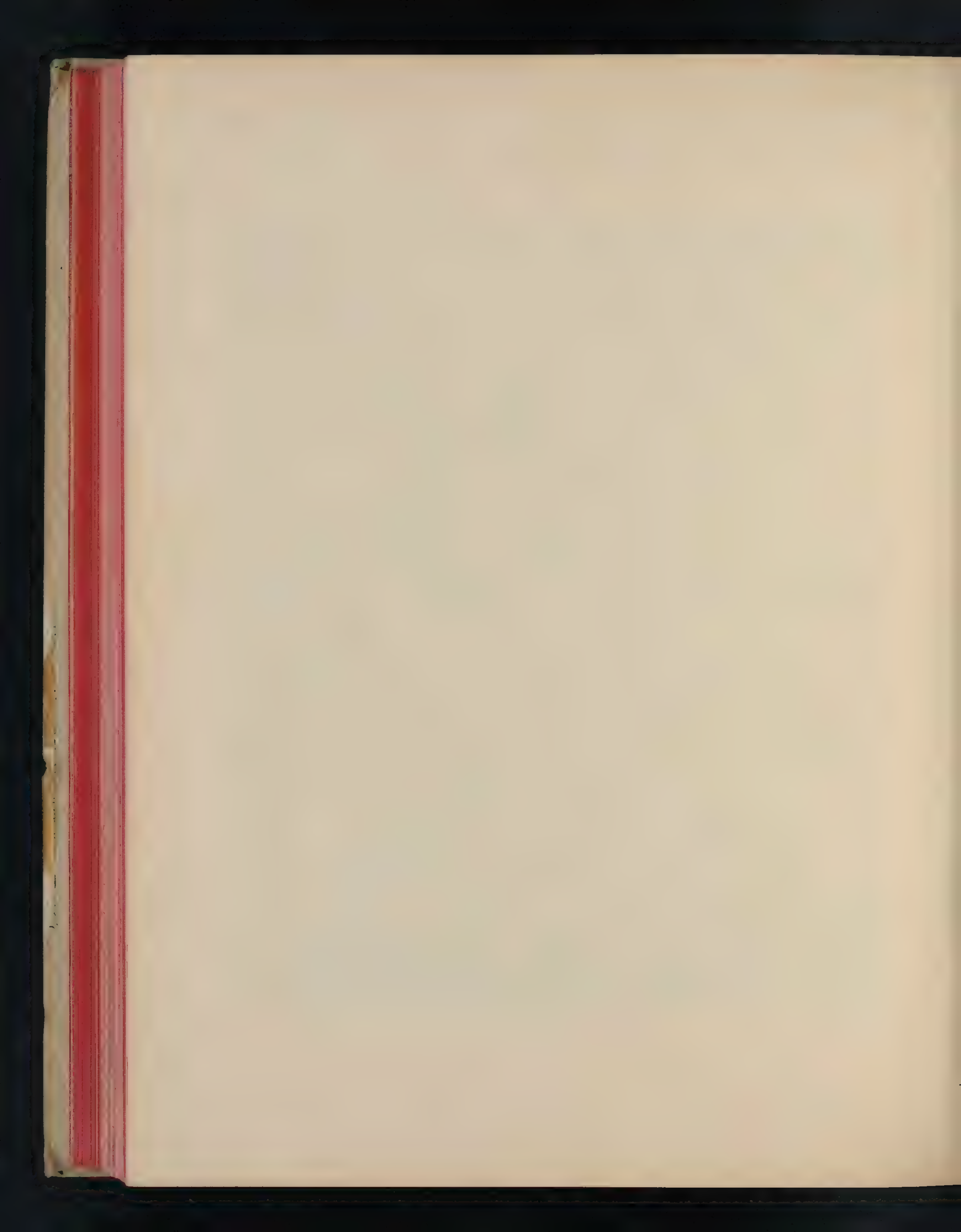
DAMPFKESSEL-ANLAGE.



PHOTOGRAPHISCHE AUFNAHME von C. GRAIL, WIEN.

ZINKOGRAPHISCHE REPRODUCTION von C. ANGERER & GÖSCHL, WIEN.

DAMPFKESSEL-ANLAGE.



feite in der Tiefe des Souterrains, alfo unter dem Strafsenniveau herausgebaut erfcheint, in folcher Weife die Harmonie des äufseren architektonifchen Eindrucks doch merklich ftört. Es tritt da eine grofse Localität, der man die technifche Beftimmung fofort anfieht, aus dem Körper der Gefammtanlage unorganifch heraus, und das vorgeftellte Eifengitter beffert nicht wefentlich diefen Übelftand. Wenn wir über dasfelbe hinabfehen, bietet fich uns ein befremdlicher Anblick dar: ein fabrikartiger Annex, der unten an den fchmucken Monumentalbau parafitifch fich anfetzt.

Die räumlich-befchränkte Difpofition des ganzen hinteren Bühnentractes veranlafste diefen Nothbehelf. Es fehlt auch fonft dafelbft an jenen Nebenräumen, für welche um des ungehemmten artiftifchen Betriebes willen unbedingt im Haufe felbft geforgt fein follte. Der Probefaal ift, wie wir bereits vernahmen, ein nachträglich adaptirtes Local von urfprünglich ganz anderer Verwendung: unbequem gelegen und kaum zureichend. Ein entfprechender Raum für gefellige Vereinigung der Darfteller — das Foyer der Künftler — ift gleichfalls nicht vorhanden. Ein mäfsig breiter Gang fcheidet die Garderoben von der Bühne, und zwifchen dem Ankleiden, der fchaufpielerifchen Leiftung und dem Heimgang nachher fchliefst fich die ganze Exiftenz der darftellenden Mitglieder in den Räumen des Burgtheaters ab. Es ift da fchwer möglich, in den Zwifchenacten auf leidliche Weife zufammenzukommen und fich — wie es oft gut wäre — in kurzer Unterredung über den nächften Zug der Darftellung zu verftändigen.

Das Depôt für die Decorationen befindet fich — den theatergefetzlichen Beftimmungen gemäfs — fernab in der Dreihufeifengaffe, und der Tagesbedarf derfelben mufs jedesmal mittels eines eigenen Vehikels herbeigebracht werden, welches wir denn auch bildlich vorführten. Etwas Wefentliches ift dabei wohl wieder gewonnen. Als eigener Bau von namhafter Ausdehnung befafst diese freilich ziemlich ferngerückte Dependence zugleich das Vorrathshaus und die vorbereitende Arbeitsftätte für das Theater: Beides fo geräumig, als es nur wünfchenswerth fein mag. Es ift durchaus ein nüchterner Utilitätsbau, aber fo rationell in feinen Räumen ausgetheilt, fo vieles in fich beherbergend, dafs dadurch das Burgtheater als Kunftbau wefentlich entlaftet erfcheint.

Bei alldem hat das vornehme Bauwerk noch genug des technifch Complicirten zu bewältigen, gleichfam baulich zu verdauen. Und doch foll es architektonifch den Eindruck mühelos erzielter Harmonie machen. Damit ift viel verlangt . . . Man mufs wohl zufrieden fein, wenn dies nur annähernd erreicht wird, und die architektonifche Hauthülle all die Organe und Eingeweide des innerlich vielfach bedingten, in feinen Functionen fehr umftändlichen Lebewefens, welches »Theater« genannt wird, gefällig und zugleich ausdrucksvoll umfafst und zu einem grofsen, wohlgegliederten Baukörper vereinigt.

Nachdem wir uns nun das unter Mühen und Sorgen erftandene Prachtgebäude rundum befehen und alle feine Innenräume forgfam betrachtend durchfchritten haben, können wir — abermals vor die Façade uns ftellend — ein Schlufswort voller äfthetifcher Befriedigung ausfprechen. Mit einem Bauwerk, das nicht blofs ein architektonifches Schauftück fein darf, fondern auch etwas zu leiften hat, das vielfachen Anfprüchen, von verfchiedener Seite erhoben, genügen foll, fetzt man fich genau prüfend auseinander, man befragt es um feine Eigenfchaften, fein Leiftungsvermögen wie eine lebendige, in einer beftimmten Function ftehende Perfönlichkeit. Denn im Bauwerk felbft liegt etwas fortwirkend Perfönliches, und die Baukunft ift darum wohl die verantwortlichfte Kunft. Was darüber in Streit und Widerfpruch geltend gemacht wurde und in einer oder der anderen Weife zu erledigen war, kam unterwegs an bezüglicher Stelle zur Sprache; nun halten wir uns zuletzt an den Totaleindruck, mit dem uns der Bau begrüfst und entläfst. Gegenüber der ruhig-keufchen Renaiffance der Univerfität, diefes Palaftes der Wiffenfchaft, fowie andererfeits der claffifchen Tempelweihe der Bauformen des Parlamentsgebäudes fpricht das Hofburgtheater in der ftolzen Fülle feines Details, in dem Reichthum des wohlangeordneten Zierwerks und der mitredenden Plaftik ganz jene Eigenart aus, die feiner Beftimmung entfpricht. Es ift gaftlich und vornehm, von heiter-feftlichem Formencharakter, und tritt fomit in die erfte Reihe der grofsen Theaterbauten der Gegenwart.

Ein Gleiches hat zu gelten, wenn wir die Summe der Eindrücke des Innenbaues ziehen, mag auch daſelbſt Haſenauer — über die urſprüngliche Intention Sempers hinaus — das Füllhorn des Schmuckes durch alle Räume faſt allzu reichlich ausgeſchüttet haben. Aber ein feierlicher Klang geht ſtufenweiſe ſich ſteigernd hindurch, und Ornamentik, figurale Sculptur und Malerei vereinigen ſich mit dem Prachtgerüſt der architektoniſchen Formen zu einer volltönigen Wirkung. Wir haben dies während unſeres ganzen Rundganges dargelegt, bis wir zuletzt dem Saal mit ſeiner glänzenden Logenarchitektur, dem reichen Plafond, der ſchmucken Umrahmung des Bühnenbildes unſere zuſammenfaſſende Aufmerkſamkeit zuwandten. Nun mochte der Vorhang in die Höhe gehen, und es lag nahe, des Zeitpunktes ſich zu erinnern, da die dramatiſche Kunſt von ihrem neuen Hauſe, lebendig wirkend, Beſitz nahm.

So haben denn Meiſter, Werkleute und Baugenoſſen im Verein redlichſt ihre Arbeit gethan und durften am Schluſs ihres Werkes vor der Herrin des Hauſes, der Muſe des Dramas, huldigend und doch mit Selbſtgefühl, ſich neigen. Von der anderen Seite her mögen aber Dichter und Darſteller herantreten, um in dieſen Räumen geiſtig weiterzubauen, und den dramatiſch erhöhten Inhalt des Lebens — von einem Abend zum anderen — in bedeutungsvoller Spiegelung den Zuſchauern vorzuführen.



DAS

K. K. HOFBURGTHEATER

VOR UND NACH DER RECONSTRUCTION.

MIT ERGÄNZUNGEN ZUR BAUGESCHICHTE.

SUPPLEMENTHEFT

ZUM III. BAND DES GESAMMTWERKES:

»DIE THEATER WIENS«

VON

PROF. DR. JOSEF BAYER.

WIEN.
GESELLSCHAFT FÜR VERVIELFÄLTIGENDE KUNST.
1900.



INHALT DES SUPPLEMENTHEFTES.

TEXT:

KUNSTBEILAGEN AUSSER TEXT:

ILLUSTRATIONEN IM TEXT:





DIE RECONSTRUCTIONSFRAGE.

ALS wir nach mehrjährigen Vorſtudien den dritten Band des groſsgeplanten Collectivwerkes: »Die Theater Wiens«, welcher das Hofburgtheater als Bauwerk mit ſeinem Sculpturen- und Bilderſchmuck, wie auch mit ſeinem Bühnen-Apparat und den ſonſtigen techniſchen Einrichtungen behandelte, unter Mitwirkung der an der reichen Illuſtration betheiligten Künſtler zum Abſchluſse brachten, hatten wir allen Grund, unſere Aufgabe in dieſem Falle auch für erledigt zu halten. Ein Rechenſchaftsbericht, wie wir dieſelbe erfaſsten und zu löſen verſuchten, nebſt einigen wichtigen Angaben über die Vorgeſchichte des Baues, folgte bald darauf nach. Es geſchah dies in der periodiſchen Publication der Geſellſchaft: »Die graphiſchen Künſte« (Jahrgang XIX, Heft 5, 6. pag. 87—104) unter dem Titel: »Vom neuen Hofburgtheater. Dritter Band der »Theater Wiens«. Rückſchau und Ergänzungen.« Damit glaubten wir, ein Schluſswort abgegeben zu haben. Doch nach einiger Zeit ſtand man einer neuen Thatſache gegenüber, die uns nöthigte, abermals uns zu Worte zu melden.

Seitdem die Reconſtruction des Theaterſaales auf wiederholtes Andrängen zur Durchführung kam, wurde auch dieſer weitere Nachtrag zu dem dritten Band des Theaterwerkes geradezu unerläſslich. Unſere ſorgfältig eingehende Beſchreibung des Hofburgtheaters hätte ſonſt nur eine hiſtoriſche Bedeutung anſprechen können, ohne ſich mit dem gegenwärtigen Zuſtande zu decken. Freilich war es auch gut, und der Intention dieſes ganzen, artiſtiſch-literariſchen Unternehmens entſprechend, daſs eben der Saal — faſt zur äuſserſten Zeit — in ſeiner urſprünglichen Geſtalt textlich und bildlich eine genaue Darſtellung fand, ehe man zu der bald darauf beſchloſſenen Correctur ſchritt. Künſtleriſch erklärt ſich das neue Baubild doch durchaus aus dem früheren, und iſt nur durch die Rückbeziehung auf dasſelbe trotz der ſpäteren techniſchen Umſtellung verſtändlich.

Der Bau des Hofburgtheaters hatte ſeine Geſchichte, der wir in dem Band: »Das Hofburgtheater als Bauwerk« (S. 31—48) ſchrittweiſe nachgegangen ſind; ebenſo hat die Correctur oder Reconſtruction ihre beſondere Nachgeſchichte, die abermals genaueſte Beachtung erfordert. Das Geſchwirr ſtreitluſtiger Meinungen gieng in beiden Fällen als Chorus mit.

Sobald die Discuſſion über dieſe Baufrage einmal in Fluſs gerieth, wurden darüber der Worte ziemlich viel gewechſelt, ehe es zur That kam. Wie ſollten die oft und ſo heftig gerügten Gebrechen ſanirt werden? Galt es radical abzuhelfen, oder blos bis zu einem gewiſſen Grade nachzuhelfen? Wie weit war überhaupt in dieſem, gleichſam chirurgiſchen Verfahren zu gehen, ohne daſs darüber der harmoniſche Eindruck der künſtleriſchen Conception der Saalanlage geſtört, vielleicht gar zerſtört würde? Operationen, auch wenn ſie noch ſo glücklich gerathen, kommen kaum der Erſcheinung des Organismus zu ſtatten: je gewagter ſie ſind, umſo weniger. Dem architektoniſchen Organismus thut das Meſſer gleichfalls wehe, und man ſieht nachher ſehr deutlich die vernähten Wunden. Und ſobald man ſich entſchied, in dieſem Fall recht reſolut einzuſchneiden — dann fragte ſichs wieder: wird ſich das Opfer an architektoniſcher Schönheit gegenüber dem noch immer problematiſchen Gewinn beſſerer Verwendbarkeit nicht jederzeit und höchſt empfindlich bemerkbar machen?

Da tauchte abermals der Rathſchlag aus früheren Tagen auf: ſollte es ſich nicht beſſer empfehlen, das Burgtheater, wie es eben ſteht, unberührt zu laſſen, und als repräſentatives Feſtſpielhaus dem

höheren Drama und der Tragödie vorzubehalten — hingegen für das Converfationsftück und Luftfpiel ein zweites Haus ohne befondere monumentale Anfprüche frifchweg hinzubauen, ein fogenanntes »praktifches« Haus, einfacher, aber gaftlich und behaglich, mit klugem Bedacht auf die lang vermifste »Intimität« in der Wechfelbeziehung zwifchen Bühne und Publicum. . . .

So ftellten fich die Anfichten, neuerdings aufgerufen, wieder einander gegenüber: doch an entfcheidender Stelle war man — fo fcheint es — von vornan entfchloffen, geraden Wegs an die Umgeftaltung des Theaterfaales zu gehen, und fich von den beigezogenen Sachverftändigen nur über das Wie, nicht über das Was, will fagen: lediglich über die entfprechendfte Art des Vorganges nach jener einen Richtung hin berathen zu laffen.

Berathungen und Refolutionen.

UEBER die Folge der Vorbefprechungen felbft und der daraus fich ergebenden Entfchliefsungen fuchte fich damals die Berichterftattung für die Localchronik der »Neuen Freien Prefse« thunlichft genau zu informiren. Wir bringen hier im Wefentlichen die bezüglichen Angaben wieder:

Zu Anfang März 1897. Vorläufige Erörterung des Projectes, den Saal theilweife umzubauen, in einem kleineren Kreife: mit Anfrage bei den Sachverftandigen. Die beantragte Reconftruction folle fich nicht blos auf die 36 Logen erftrecken, aus denen man fchlecht fehe, fondern es feien noch weitere Änderungen in Betracht zu ziehen. Vor allem fei allerdings die Lyraform des Logenhaufes zu befeitigen. Einige der zu Rathe gezogenen Perfönlichkeiten wünfchen die Acceptirung der Ballonform, wie in unferer Hofoper, andere befürworten die Hufeifenform, die ja den meiften modernen Theatern zugrunde liege. (Weitere Berathungen werden dem Zeitpunkt der Rückkehr des Oberfthofmeifters Fürften v. Liechtenftein vorbehalten, der damals am Cap Martin weilte.)

Doch unverweilt gewinnt das Project bereits feftere Formen. In den Vordergrund ftellt fich zunächft die technifche Frage. Soll die Curve der Logenränge einen anderen Zug erhalten und beiderfeits jene Ausbauchung befeitigt werden, vermöge welcher in jedem Rang einige Logen gleichfam von der Bühne abgewendet erfcheinen: fo müffe die in ihren Theilen feft zufammengenietete Eifenconftruction auseinander genommen und umgeftellt werden. Das ganze Skelett des Logenaufbaues fei demnach zu packen, auszurenken und neu umzugliedern. Das Hofbau-Comité richtet denn an die Firma Jgn. Gridl, welche befagte Conftruction hergeftellt hatte, die Anfrage, ob diefe Aufgabe technifch durchfuhrbar fei und in welcher Zeit. Die Gefchäftsleitung erklärt fich für die Durchführbarkeit innerhalb fünf Monaten, obgleich die Demontirung des gegenwärtigen Eifengerippes und die Aufftellung des neuen mit der dazu erforderlichen Einrüftung immerhin ein complicirtes Unternehmen fei. — Von einer Seite wird aber auch die entfchiedenere Auffaffung vertreten, dafs eine partielle Reconftruction, blofs auf die Entfernung der Lyraform der Logenränge fich befchränkend, nicht genüge und vor allem die akuftifchen Mängel des Haufes nicht beheben könne. Ein Hauptgebrechen fei die übermäfsige Höhe des Saales; alfo Tieferlegung des Plafonds, Abtragung eines Galeriegefchofses: das wäre die rettende That!

Eine folche fchonungslos radicale Abhilfe, wie fie ab und zu wieder vorgefchlagen wurde, hätte dem Bau als Kunftwerk an den Leib gehen müffen — das wäre keine Reconftruction mehr, fondern geradezu eine Zerftörung desfelben geworden! Höheren Orts lag jede derartige Abficht fern: aus artiftifchen, wie aus finanziellen Gründen — ebenfo aus bedächtiger Scheu vor einer extremen Entfcheidung. Faft jedem monumentalen Bauwerk fchleppte fich bei uns für den Tadel ein leichtfafsliches Schlagwort nach; das Reichsrathsgebäude hatte feine Rampe, das Hofburgtheater feine Lyra, und wenn es gelang, die letztere jetzt hinweg zu operiren, fo durfte man hoffen, in diefem Fall die Tadelfucht des Publicums leidlich zu befchwichtigen. Als denn die Nothhelfer vom Baufach allzu eifrig wieder die Grundfchäden zu erörtern begannen und die Frage abermals zur Streitfrage fich zuzufchärfen drohte, da trat die Ober-Intendanz von Amtswegen herein und that dem weiteren Procefs mit einer rafchen Anordnung Einhalt. Zu allgemeiner Überrafchung erfchien in der »Wiener Abendpoft« vom 6. März folgendes Communiqué:

»Unter dem Vorfitze Sr. Excell. des General-Intendanten der Hoftheater, Dr. Freiherr v. Bezecny, hat heute im Bureau der General-Intendanz eine Berathung ftattgefunden, welche eine allfällige Reconftruction des Zufchauerraumes im Hofburgtheater zum Gegenftande hatte; bei derfelben waren anwefend: der erfte Hofrath des Oberfthofmeifter-Amtes Franz Wetfchl, der Minifterialrath Architekt Emil Ritter v. Förfter, die Bauräthe Ferdinand Fellner und Hermann Helmer, Director Dr. Burckhard und Regierungsrath Dr. Wlaffak. Von Seite fämmtlicher Anwefenden wurde die Nothwendigkeit einer Reconftruction des Theaterfaales hervorgehoben, und zwar in der Richtung, dafs die Lyraform zu befeitigen fei und die Theilungswande der Logen zurückgerückt werden follen. Dem diesfalls vom Minifterialrathe Ritter von Förfter entwickelten Plane ftimmten die beiden anderen Architekten: Fellner und Helmer vollftändig bei, betonten aber zugleich, dafs mit Palliativmitteln, wie etwa mit der blofsen Zurückrückung der Logenwande, kein nennenswerter Erfolg erzielt würde. Auch darin herrfchte volle Übereinftimmung, dafs durch die geplante Reconftruction die architektonifche Schönheit des Haufes keineswegs beeinträchtigt würde. Minifterialrath Ritter von Förfter hat es übernommen, im Vereine mit den beiden anderen genannten Architekten ein Durchführungs-Programm auszuarbeiten und in der nächften Sitzung vorzulegen.«

Die Frift zu diefer Ausarbeitung war etwa bis 1. April zugemeffen. Nicht unerwähnt darf zugleich bleiben, dafs in der eben befprochenen Sitzung auf dem Intendanz-Bureau vom 6. März angeblich dem Andenken Hafenauers eine nachträgliche Rechtfertigung zutheil geworden fei. Es foll nämlich damals ein Grundrifs zu einer Anlage des Saales in Hufeifenform vorgelegt worden fein, welcher vor jenem zur Ausführung gelangten in Lyraform entworfen worden war. Davon fpäter noch mehr. — In der Textirung der halbofficiellen Mittheilung der »Wiener Abendpoft« dürfte übrigens die »völlige Übereinftimmung« der beiden Specialiften des Theaterbaues, Fellner und Helmer, mit den Planvorfchlägen Emil von Förfters wohl als ein übereilter Paffus durchgefchlüpft fein. Es follte fich vielmehr bald zeigen, dafs jene beiden Architekten nach den Maximen ihrer Praxis fich wefentlich anders zu der Reconftructionsfrage ftellten und fpäter auch Anlafs nahmen, dies offen zu erklären.

Vorerft trat jedoch eine längere Paufe ein, bis die Journale Folgendes zu berichten hatten:

26. März. Heute Vormittags fand fich im Hofburgtheater eine Commiffion unter Vortritt des erften Oberfthofmeifters Fürften Rudolf von Liechtenftein ein, an welcher der General-Intendant der Hoftheater Freiherr von Bezecny, Director Dr. Burckhard, die Hofräthe Wetfchl und Ritter von Förfter, die Bauräthe Fellner und Helmer, ferner in Vertretung der Hoffchaufpieler die Regiffeure von Sonnenthal und Lewinsky, dazu ein Vertreter der Eifenconftructionsfirma Ignaz Gridl fich betheiligten. Man fchritt zu einer Begehung des ganzen Zufchauerraumes; man begab fich zuerft in die wegen ihrer Mängel bekannten Logen und befichtigte dann auch die dritte und vierte Galerie, um von den oft gerügten Gebrechen in abermaliger Prüfung Kenntnis zu nehmen.

Die Äufserung des Oberfthofmeifters über den Eindruck der eben gewonnenen Unterfuchung war im Wefentlichen eine Bekräftigung deffen, was die General-Intendanz fchon früher in ihrem Communiqué ausgefprochen hatte. Es fei kaum möglich, die Fehler der Anlage von Grund aus zu befeitigen; dazu wäre eine namhafte Verminderung der Deckenhöhe des Zufchauerraumes wie der Bühne, alfo ein vollftändiger Umbau erforderlich. Um bei dem zunächft Erreichbaren zu bleiben, möge man fich mit der Umformung der Logen-Architektur in den Hufeifen-Umrifs begnügen; damit wäre ein freierer Ausblick nach der Bühne, und mit Beiziehung anderer Hilfsmittel wohl auch eine Befferung des akuftifchen Verhältniffes gewonnen. Und dies liefse fich im Laufe einiger Monate ausführen. Dazu ergäbe fich durch die mittlere Verbreiterung des Saales von felbft die Möglichkeit, die Anzahl der Sitzplätze im Parquet zu vermehren; wenn man die weitere normale Verwendbarkeit der bisher gemiedenen Logen mit in Rechnung bringt, fo fei in kurzer Zeit ein Mehr-Erträgnis des Haufes abzufehen, welches die auf 150.000 bis 200.000 Gulden veranfchlagten Reconftructionskoften allmälich decken könnte.

Die Schaufpielerpartei, die vordem am heftigften gegen die ganze Anlage des Theaterfaales proteftirt hatte, fchien durch diefe Propofition leidlich zufriedengeftellt zu fein. Regiffeur v. Sonnenthal foll daraufhin Namens feiner Collegen erklärt haben: allerdings fei es längft ihr gemeinfamer Wunfch, das moderne Converfationsftück in einem kleineren, intimen Schaufpielhaufe wieder zur vollen Geltung zu bringen, doch wüfsten fie fehr wohl, welche Schwierigkeiten der Erfüllung diefes Wunfches entgegenträten. Infofern würden fie gern den eben vernommenen Reconftructions-Vorfchlägen zuftimmen, da die etwa dabei erreichbare Befferung des akuftifchen Verhältniffes eine Entlaftung des Stimmenaufwandes für die Schaufpieler bedeuten würde.

Die Bauräthe Fellner und Helmer traten jedoch jenen Vorfchlägen nicht weiter bei; fie gaben jetzt die beftimmte Erklärung ab, dafs fie mit einer partiellen, lediglich auf die ungünftigen Logen fich befchränkenden Umgeftaltung des Zufchauerraumes keineswegs einverftanden feien, weil hievon eine gründliche Abhilfe durchaus nicht zu erwarten fei; daher könnten fie auch die Verantwortung bei der Durchführung jenes Projectes nicht theilen. Infolge deffen fchieden diefelben auch aus der Commiffion aus. Zur näheren Motivirung machten fie Folgendes geltend: Mit der blos äufserlichen Befeitigung der vielgerügten Lyraform fei fo gut wie nichts gethan, da man hiedurch nur den Befuchern einiger Logen einen befferen Ausblick auf die Bühne verfchaffe, während die ganz unhaltbaren Zuftände in dem engen und gedrückten Stehparterre, in dem fchiefen Schlauch der dritten Galerie und auf der fchwindelnden Höhe der vierten Galerie, wo man ebenfo fchlecht fehe wie höre, fortbeftehen würden.

In dem Gutachten, welches Fellner und Helmer damals abgaben, fprachen fie fich unverhohlen dahin aus: »Als uns die Auszeichnung zutheil wurde, an mafsgebendfte Stelle berufen zu werden, haben wir nach reiflicher Überlegung unferer Überzeugung Ausdruck gegeben, dafs durch die beabfichtigte Reconftruction das Burgtheater als Kunftinftitut nicht gerettet werden könne. Das einzig Richtige fei dies: wenn man den Burgtheaterfaal nicht nach jeder Richtung entfprechend umbauen wolle, ein neues, zweites Hoffchaufpielhaus um etwa eine Million Gulden zu bauen; fobald dann für die Künftlergemeinde des Burgtheaters ein Haus da wäre, in welchem fie wieder künftlerifch nach Wunfch thätig fein; und wo foviel vereinnahmt werden könnte, um daraus nicht nur den erhöhten Schaufpieler-Etat, fondern auch die Verzinfung des für das neue Theater angewandten Capitals zu decken — erft dann möge man an die jetzt geplanten Baureformen in dem beftehenden Haufe gehen, die Lyra entfernen u. f. f., um diefes (mehr nur repräfentative) Haus fernerhin für Tragödien, reich infcenirte Dramen, wohl auch für Spielopern zu verwenden.«

Wenn eine Controverfe diefer Art auftaucht, welche dazu geeignet ift, die öffentliche Meinung zu befchäftigen, dann folgt in der Regel das »Interview« — diefe höfliche Form des journaliftifchen Verhörs. Ein folches kam auch an Baurath Helmer heran und er gab nach einem Bericht des »Illuftrirten Wiener Extrablatts« (vom 29. März 1897) einem der Redacteure auf die Frage, worin nach feiner Anficht die Hauptmängel des Burgtheaters beftänden, folgende Auskunft.

Einmal feien fämmtliche Ränge um circa 50 *cm* zu hoch; demzufolge feien die Sehwinkel für die dritte und vierte Galerie fehr fteil, und das Publicum könne von dort oben dem Schaufpieler auf der Bühne nicht mehr ins Geficht, nur auf den Kopf fehen. Fürs Zweite: die Entfernung der Brüftungslinien des Logenhaufes von der Bühne fei zu weit, daher höre und fehe man hier fchlechter als anderswo. Endlich fei der Theaterfaal überhaupt viel zu hoch. Als Grundfatz habe zu gelten: der Saal folle, insbefondere in einem Theater, das nur für das recitirte Drama beftimmt ift, nie höher fein, als 13·50 — 14 *m* vom Parquetfufsboden bis zum Plafond. Laffe man diefe, durch Erfahrung erprobte Forderung unbeachtet, dann entftehe auch ein Mifsverhältnis zwifchen Saal und Bühne, es müffe dann das fcenifche Bild, damit es wirke, zufammengezogen, und die Profceniumsöffnung durch allerlei künftliche Mittel verkleinert werden. — Und wie könnte man diefe Fehler befeitigen? Indem man die Ränge niedriger macht, die letzte Galerie völlig umbaut, den Plafond fenkt, die Linienführungen der Brüftungen verändert und — was ohnehin fchon im Programm ftand — die Lyraform durch die Hufeifenform erfetzt. Aber völlig befeitigt wären die Fehler auch bei dem gründlichften Eingriff, bei dem gröfsten Koftenaufwand dennoch niemals in dem Mafse, dafs die Aufgabe der architektonifchen Heilung als rein gelöft zu betrachten wäre.[1]

Es kommt immer darauf hinaus: man müfste, um das fo dringend verlangte bauliche Heilungsverfahren des Zufchauerraumes durchzuführen, ein ganz anderes Theater in das monumentale Prachtgehäufe des beftehenden Baues hineinftellen. Da empfehle es fich doch beffer, diefes »ganz andere Theater« irgendwohin aufserhalb zu ftellen.

Jene Ausführungen Fellners und Helmers wurden nun mit achtungsvoller Anerkennung zur Kenntnis genommen, doch ohne auf die Entfchliefsungen des Hofbaucomités einen Einflufs zu üben. Gleich am nächften Tag nach dem commiffionellen Rundgang durch das Burgtheater vom 26. März wurde in der Hofburg die entfcheidende Sitzung abgehalten, in welcher der auf die nöthigften Veränderungen in der Hauptform des Logenhaufes und in der Difpofition der letzten Galerie fich befchränkende Umbau — und zwar lediglich nach den Plänen Emil von Förfters — definitiv befchloffen wurde. Der Präfident des Hofbaucomités, Hofrath Ritter von Wetfchl, der Architekt Minifterialrath Emil von Förfter, Oberbaurath von Schemfil, Sectionsrath Peyrer und Burghauptmann Liffek nahmen an befagter Sitzung theil. Ohne Verzögerung follte — vorbehaltlich der Genehmigung des Kaifers — ans Werk gegangen werden. Von dem Bau eines zweiten Hoftheaters war weiter nicht die Rede.

Man berief fich jetzt darauf, dafs die zur Ausführung gelangenden Pläne im Wefentlichen mit einem Gutachten der Bauräthe Fellner und Helmer übereinkämen, welches diefe früher für den Fall abgegeben hatten, als man fich mit einer blos theilweife nachhelfenden Reconftruction des Saales begnügen wollte. Mitthun wollten wohl diefelben nicht, obgleich fie auf Verlangen gewiffe unverbindliche Rathfchläge ertheilten. Diefe gingen beiläufig auf Folgendes hinaus: Die nothwendige Umwandlung der Lyraform des Logenaufbaues in die Hufeifenform bedinge zunächft das Zurückfchieben der Logen-

[1] Auf unfer perfönliches Anfuchen ertheilte uns Herr Baurath Helmer freundlichft noch einige nähere Auskünfte. Zur Vergleichung wünfchten wir die Angabe der Höhe des Zufchauerraumes in einigen Theatern, welche von Fellner und Helmer erbaut wurden. Es wären dies z. B. folgende, nach verfchiedenen Bedürfniffen abgeftufte Höhenmaße, wie fie uns Herr Helmer notirte: im deutfchen Volkstheater in Wien 13·5 *m*; im neuen Grazer Theater 13·80 *m*; im Landes-Nationaltheater von Agram 14 *m*; im königlichen Theater in Wiesbaden 14·8 *m*. — Was die nach Baurath Helmers Anficht übermäßige Höhe der Ränge im Burgtheater betrifft, fo läge dies, wie er uns weiter erklärte, an der hohen Conftructionsart der Decken der Logengefchofse dafelbft, während die Baufirma Fellner und Helmer nach einem mehrfach erprobten technifchen Verfahren mit einem Maximum von 18 *cm* Conftructionshöhe für die Rangdecken auskomme.

Zwifchenftänder an den Umbugftellen; des harmonifchen Eindruckes halber feien aber auch in allen anderen Logen die Zwifchenwände zurückzufchieben. Dadurch wäre dies gewonnen, den vorderen Theil der Logen balconmäfsig zu geftalten. Das ganze Syftem der Ständer, die urfprünglich geradezu überflüffig ftark ausgeführt worden feien, befitze auch bei folcher Rückfchiebung die ganz genügende Tragkraft. Um die Akuftik in den Logen zu verbeffern, fchlugen Fellner und Helmer Spielthüren gegen die Cabinete hin vor. Freilich bezeichneten fie dies und Anderes dazu nur als nothdürftige Aushilfen, mit denen man aber jetzt bei den endgiltig acceptirten Reconftructionsplänen immerhin auskommen zu können vermeinte.

Damit war denn der Verlauf der Berathungen gefchloffen.

Obgleich eine fchriftliche Genehmigung des Kaifers bezüglich des Umbaues nach den Plänen Emil von Förfters bis Anfang April noch nicht erfolgt war, konnte nun doch eine officielle Verlautbarung hierüber erfcheinen, da der Kaifer mündlich bereits früher feine Zuftimmung hiefür ertheilt hatte. Die „Wiener Abendpoft" brachte dann am 7. April 1897 folgende Note:

„Das k. k. Hofburgtheater bleibt behufs Vornahme der Reconftructionsarbeiten im Zufchauerraume vom Palmfonntag den 15. April bis einfchliefslich Mittwoch den 15. September d. J. gefchloffen. Nach Ablauf der Opern-Abonnements-Vorftellungen mit 12. Juni werden im Hofopernhaufe, und zwar in der Zeit von 13. Juni bis 18. Juli, Vorftellungen des Hofburgtheaters unter gleichzeitiger Übertragung des dortfeitigen Abonnements ftattfinden."

Neu war in diefer Anzeige, dafs das Burgtheater fchon am 16. September wieder eröffnet werden folle, während bisher felbft von unterrichteter Seite immer verlautete, dafs die Schliefsung bis Ende September dauern müfste. Man hoffte alfo weiterhin, mit den Reconftructionsarbeiten binnen rund fünf Monaten fertig zu werden. Inzwifchen liefs fich der Kaifer die Pläne vorlegen, befichtigte fie bis in die Details, und Hofrath von Förfter referirte darüber in einem eingehenden Vortrag. Nun ging's denn an die Arbeit.

Nachträgliche Kritik.



ÄHREND der Vorbereitungen zur Ausführung entwickelte fich ein ftarker Rede- und Schreibedrang über die actuell gewordene Baufrage. Wie viel Bauklugheit liefs fich jetzt nachträglich, mit Gründen und Beweifen ausrückend, lehrhaften Tones vernehmen! In höherem Mafse beachtenswert war nur ein Vortrag von Hofrath Auguft Prokop, Profeffor des Hochbaues und in jenem Jahr Rector der technifchen Hochfchule (von dem Redner zweimal gehalten: am 9. April im niederöfterreichifchen Gewerbeverein und Tags darauf im Ingenieur- und Architektenverein, auch kurz darauf unter dem Titel: »Das Burgtheater und feine Reconftruction« als Brofchüre publicirt).

Profeffor Prokop revidirt zuvörderft die (uns zumeift fchon bekannten) »Fehler des Burgtheaters«, von denen er einige als Cardinalgebrechen bezeichnet, und bringt da rund die Zehnzahl zufammen. Wie wäre nun in fo höchft bedenklichem Falle Abhilfe zu fchaffen?

Der Fehler find fo viele, dafs hier nur ein radicales Vorgehen wirklich helfen könnte: das heifst eine »Vernichtung« des gegenwärtigen Zufchauerraumes und an deffen Stelle ein vollftändiger innerer Neubau. Hätte man nun diefen Muth der Rückfichtslofigkeit gehabt, die künftlerifch fo reiche Innenarchitektur des Burgtheaters um jenes Zweckes willen kurzweg zu zerftören, dann wäre alles zur gründlichen Correctur Erforderliche durchführbar geworden: die Tieferfetzung des Plafonds um 4—$4\frac{1}{2}$ *m*, die völlige Umgeftaltung des inneren ftructiven Aufbaues, und was fonft dazu hätte kommen müffen — nämlich die nöthige Ausgleichung der vielfach fich ergebenden Differenzen der Etagenhöhen zwifchen den Treppen, den Corridoren und den Foyers nach altem Beftande und in der Neuherftellung. Diefes Zerftörungs- und Reconftructionswerk würde nun $1\frac{3}{4}$—2 Millionen Gulden gekoftet haben, und das fo theuer befchaffte Ergebnis wäre — wenn es auch allen praktifchen Anforderungen genügte — doch nur »ein neuer fremder Kern in der alten Schale«, nie aber ein einheitlich zufammenftimmendes Ganzes in conftructiver und architektonifcher Beziehung. Da hätte fich denn der fubfidiarifche Neubau eines zweiten Burgtheaters um den gleichen, felbft um einen höheren Preis weit mehr empfohlen. Sobald man aber die Abficht fefthielt, das vorhandene Bauwerk möglichft zu fchonen, und nur unter diefer Einfchränkung den Zufchauerraum zu reconftruiren, fo habe man nicht anders vorgehen können, als es eben befchloffen wurde. Man mufste fich lediglich mit der Befeitigung der Lyraform begnügen, um das Dringlichfte zu erzielen, nämlich die Verbefferung der 36 verrufenen Logen und der correfpondirenden Galerientheile über denfelben. Dabei könnte man aber — wie Prokop hinzufügt — doch noch Sorge tragen, »die Logen freier zu geftalten, das heifst die Wände derfelben um die Hälfte oder ein Drittheil von der Brüftung zurückzufetzen, dann alle Decken der Logen und Galerien durch Profilirungen und Überzug fchallbrechend zu machen«; aufserdem liefse fich etwa noch mit Lambrequins an den Blechbrüftungen und mit ähnlichen Mitteln für die Akuftik einigermafsen nachhelfen.

Wie wir finden, ift Prokop radical in der Kritik der Gebrechen des Burgtheaters, aber dann wieder confervativ in feinen Zugeftändniffen. Inzwifchen ging man bereits an die Arbeit, und fo hatten diefe immerhin inftructiven Darlegungen mehr nur einen bautheoretifchen Wert.

* * *

Wir haben felbft in dem III. Bande diefes Theaterwerkes: »Das Hofburgtheater als Bauwerk«, bei aller Anerkennung des künftlerifch-architektonifchen Wertes kein wefentliches Gebrechen der Saalanlage unerörtert gelaffen. In dem Abfchnitt: »Der Neubau des Hofburgtheaters« (Seite 31 bis 45) findet der Lefer alle bald nach den erften Vorftellungen bereits erhobenen Bedenken und Protefte, foweit fie irgendwie beachtenswert waren, für die nähere Prüfung zufammengeftellt. Zu den bezüglichen Streitfragen nahmen wir dann felbft Stellung in dem Capitel »Der Zufchauerraum« (Seite 132 bis 136). Wir glauben damit eine grundlegende Arbeit dargeboten zu haben; das Wichtigfte davon mag hier für weitere Folgerungen recapitulirt werden.

Zunächft wiefen wir darauf hin, dafs man die fpecififchen Bedürfniffe des Schaufpiels gegenüber jenen der Oper genau berückfichtigen folle, fobald man fich einmal in der Lage befinde, ein eigenes Haus ausfchliefslich für das recitirte Drama bauen zu können. Ein Schaufpielhaus ift eine andere Bauaufgabe, als ein Haus für die grofse Oper: eine andere bezüglich der räumlichen Verhältniffe wie der Rückficht auf die Akuftik, und ebenfo eine andere bezüglich der Haltung des Raumes und feiner decorativen Ausftattung. Dies fcheint allerdings nicht als leitender Grundfatz beim Bau des neuen Burgtheaters feftgehalten worden zu fein.

Aus einer vergleichenden Zufammenftellung gewiffer charakteriftifcher Mafse unferer Hofoper mit jenen des Hofburgtheaters dürfte fich die Richtigkeit des eben Bemerkten nach dem uns zunächft liegenden Anhalt ergeben. (Einige Schwankungen der früheren Vermeffung in dem Hauptwerk find hier corrigirt.)

	Hofoper	Burgtheater
Längenachfe des Logenhaufes (mit der Hoffeftloge)	30·90 *m*	26·20 *m*
Gröfste Breite desfelben (mit den Vorlogen)	28·90 *m*	25·20 *m*
Länge des Zufchauerraumes bis zum Vorhang	25.92 *m*	21·30 *m*
Breite desfelben bis an die Logenbrüftungen	19·40 *m*	15·30 *m*
Höhe bis zur Lufteröffnung	18·63 *m*	18 50 *m*
Höhe der Logen im Parterre	2·30 *m*	2 35 *m*
» » » im erften Rang	2·28 *m*	2·33 *m*
» » » im zweiten Rang	2·26 *m*	2·33 *m*
» » » im dritten Rang	2 54 *m*	2 50 *m*
Breite derfelben (in den verfchiedenen Rängen)	1·46 *m* bis 1·55 *m*	1·34 *m* bis 1·42 *m*
Weite der Bühnenöffnung	14 27 *m*	12·60 *m*
Breite des Bühnenraumes	29·07 *m*	31 00 *m*
Tiefe der Vorderbühne	24 65 *m*	22 00 *m*
Höhe bis zum Radlboden	24·65 *m*	27·90 *m*
Höhe bis zur Mitte der Decke	28·10 *m*	31·50 *m*
Hinterbühne: Breite	13·12 *m*	12·45 *m*
» Tiefe	23·39 *m*	11·50 *m*
» Höhe	11·36 *m*	9·50 *m*

Das Hofburgtheater hat daher bis auf die geringere Länge und Breite des Logenhaufes und des Zufchauerraumes durchaus folche Verhältniffe, welche dem Opernhaus theils nahekommen, theils es fogar überbieten. Die Höhe des Saales inmitten differirt von jener der Oper nur um das unmerkliche Mafs von 13 *cm*. Die Bühne ift (bei geringerer Tiefe) im Burgtheater faft um 2 *m* breiter und bis zum Rollenboden um 3·25 *m*, bis zur Decke um 3·40 *m* höher als im Opernhaus; nur die Hinterbühne hat in diefer eine auffallend grofse Tiefe (um 11.89 *m* mehr als im Burgtheater), wegen des bei den Scenerien der Opern und Ballete fo complicirten Bedarfs.

Zunächft mufste Jedem die ganz ungewöhnliche Höhe des Saales auffallen. Der Plafond kann als ein Schalldeckel gelten, der für das gefprochene Wort, das fcharf und voll im ganzen Raume lauten foll, jedenfalls tiefer zu liegen hat, als für den Gefang und die orcheftralen Tonwirkungen. Gleichwohl ift die Höhe des Burgtheaterfaales jener des Hofopernhaufes faft gleich. Daraus ergibt fich auch ein räumliches Mifsverhältnis der Höhe zur Weite. Der Saal des Opernhaufes, um 3·70 *m* breiter, verträgt bei voller Behaglichkeit der Raumwirkung feinen hochgelegten Plafond, was in jenem des Burgtheaters gleicherweife nicht der Fall fein konnte. Der Blick wird da faft gewaltfam in die Höhe geleitet; der Logenaufbau thürmt fich ringsum hinan, und die letzte Steigerung diefes Eindruckes bildet das faft fchwindelnd fteile Übereinander der Sitzftufen der letzten Galerie.

Alle proteftirenden Stimmen, von denen wir die wichtigften zur Kenntnis nahmen, kamen darin überein, dafs die zuläffige Maximalhöhe des Zufchauerraumes für Schaufpielhäufer im Burgtheater weitaus überfchritten fei; Fellner und Helmer (mit ihnen noch Profeffor Prokop) finden zugleich — was ja damit zufammenhängt — die Stockwerkhöhe aller Ränge zu hoch. Nach rein praktifchen Rückfichten mögen fie Recht haben; aber allzu knapp und niedrig gehaltene Logengefchoffe entfprechen doch nicht einem Schaufpielhaus von vornehmer repräfentativer Bedeutung, das nicht blos ein theatralifcher Utilitätsbau ift, fondern auch architektonifch etwas vorftellen foll. Raumesknauferei im Ausmafs der Verhältniffe ftimmt nicht zu diefer Forderung.

Wohl hätte man gleich bei der anfänglichen Anlage darauf Bedacht nehmen follen, die Decke minder hoch zu ftellen, und es brauchte darum die Logenarchitektur nicht in ihrer formalen Wirkung beeinträchtigt zu werden. Doch um Beides völlig zu erreichen — Tieferlegung des Plafonds ohne ein Niederdrücken der Logengefchofse — hätte man fich wohl mit einem dreigefchofsigen Aufbau begnügen und über dem zweiten Logenrang nur eine obere Galerie — mit freiem Raum über den anfteigenden Sitzftufen — auffetzen müffen. Damit wäre fowohl für ein befferes Verhältnis in der Gliederung des Aufbaues, wie auch für günftigere akuftifche Bedingungen geforgt gewefen. Das dritte Gefchofs in jener herkömmlichen Anordnung, wie wir fie auch in unferem Opernhaufe finden: in der Mitte eine eingezwängte, niedrig eingedeckte Galerie mit hintereinander erhöhten Sitzreihen, an den Seiten wieder gefonderte Logen — das ift und bleibt einmal eine unglückliche Combination. Es widerfpricht der einfachen Baulogik, lediglich in der Höhe eines Logengefchofses zugleich auch das Mittelftück eines Amphitheaters einzubauen. Überhaupt hat die Verdoppelung der Galerieränge keinen rechten Sinn: es wäre denn, dafs man das Galerienfyftem total umbildet und verfelbftändigt und fo zum entfcheidenden Hauptmotiv in der Gefammtanlage des Zufchauerraumes macht, wie dies zum Beifpiel grofsentheils im Volkstheater, und noch radicaler, aber weniger glücklich im Raimundtheater gefchehen ift. Freilich ift mit diefen übereinander gebauten, halbkreisförmigen Emporen, die immer etwas Gerüftartiges behalten und an die primitive Conftruction von Schautribünen erinnern, für einen haltungsvollen, architektonifchen Charakter wenig gewonnen. Dem repräfentativen Bedürfnis eines Hoftheaters ift die hergebrachte Logen-Architektonik doch zunächft angemeffen.[1]

Dafs man fich aber im neuen Burgtheater von vornan für einen viergefchofsigen Aufbau entfchied, ift wohl anderfeits erklärlich. Bei Fortlaffung des einen fraglichen Ranges wären 126 Galeriefitze, 40 Stehplätze und 20 Logen entfallen — alfo zufammen die normirte Zahl von circa 246 Befuchern. Man konnte fich aber fchwerlich dazu entfchliefsen, einen neuen, glänzenden Theaterpalaft mit allem erdenklichen Prunk und fonft anfehnlichen Raumeserweiterungen baulich auszugeftalten — um

[1] Fellner und Helmer haben in dem Saal des königlichen Theaters in Wiesbaden die praktifchen Rückfichten mit dem vornehmen Hoftheater-Charakter trefflich zu vereinigen gewufst und da nur drei Ränge übereinander angeordnet. Blos der erfte Rang ift als repräfentatives Logengefchofs — mit der Feftloge im Fond — gehalten, dazu mit vorgelegten Balkonfitzen, wie fie in Deutfchland mehrfach vorkommen; darüber der zweite Rang ohne Logen, nur mit Sperrfitzen (feitlich in zwei, weiter in vier Reihen, in der Mitte fünfreihig); obenauf der dritte Rang als letzte Galerie mit dem erhöhten Amphitheater nach hinten. Die Raumeswirkung ift bei gemäfsigtem, doch diftinguirtem Reichthum der Ausftattung fehr günftig; der hoffänige Typus des Logenhaufes beftimmt formal den glänzenden Eindruck des Theaterfaales, obgleich die oberen Ränge keine Logen haben.

ſchlieſslich (mit der ſolcher Art reducirten Zahl von 1228 Perſonen) einen kaum nennenswert gröſseren Faſſungsinhalt zu erreichen, als im alten Hauſe am Michaelerplatz, welches (allerdings im engſten Pferch bis knapp zur Decke hinan) doch mindeſtens die Normalzahl von 1125 Zuſchauern beherbergen konnte.

Zuletzt noch einmal zu dem vielfach abgeleierten Lyra-Thema. Wir haben ehedem verſchiedene »Botſchaften« darüber vernommen, für die uns doch der »Glaube« hätte fehlen ſollen. So gieng damals die Kunde um, dieſe nachher ſo heftig getadelte Anlage ſei nur das unerläſsliche Auskunftsmittel geweſen, um jene Logenanzahl unterzubringen, auf welcher man höheren Ortes durchaus beſtand. »Kein Architekt der Welt«, ſagte auch Profeſſor von Lützow in ſeinem Nachruf auf Haſenauer (Zeitſchrift des öſterreichiſchen Ingenieur- und Architektenvereines: 23. Februar 1894), »hätte dieſer viel angefochtenen Löſung entgehen können, wenn ihm einmal von der oberſten Behörde eine ſolche kategoriſche Bedingung geſtellt war.« Und doch hat die Reconſtruction nachträglich das Gegentheil klar erwieſen; auch nach der völligen Beſeitigung jenes Aus- und Einbugs blieb die frühere Anzahl von 88 Logen unverändert dieſelbe. Wenn alſo diesfalls »Einflüſſe« — von auſsen her oder von oben herab — hereingewirkt haben, ſo muſs der Anlaſs ein anderer geweſen ſein.

Wieder eine andere Verſion der Lyra-Legende brachte Hofrath Prof. Prokop in ſeinem als Broſchüre publicirten Vortrag (Seite 7), auf die wir weiterhin zurückkommen.

»Ganz vor Kurzem hat mir eine ſehr hochſtehende Perſönlichkeit mitgetheilt, die Idee der Lyraform rühre von Haſenauer nicht her; man habe Semper'ſche Pläne gefunden, welche dieſe Form bereits zeigen. Dies würde auch mit der Ausſage übereinſtimmen, daſs Haſenauer eines Tages ganz beſtürzt in das Atelier gekommen ſei, mit der Nachricht, es ſei unbegreiflicherweiſe gerade die Lyraform angenommen worden etc.«

Die Pläne, die hier allein gemeint ſein können, ſind uns gar wohl bekannt — ohne vertrauliche Mittheilung irgend einer »hochgeſtellten« Perſönlichkeit. Wir ſelbſt haben dieſelben in dem Nachlaſs Haſenauers vorgefunden, welcher in den letzten Tagen des März 1894 zur Verſteigerung kam, und auf unſere Anregung erſtand ſie Prof. Carl von Lützow für die Bibliothek der Akademie der bildenden Künſte. Die Reproductionen dieſer Grundriſſe, die mit den beiden Namen: Gottfried Semper — Carl Haſenauer, und dazu dem amtlichen Stempel: »Bauleitung der k. k. Muſeen und des k. k. Hofſchauſpielhauſes« ſignirt ſind, brachten wir in dem Eingangs erwähnten Heft der »Graphiſchen Künſte« (S. 92, 93). Der Contour der Logenanlage weiſt nun auf den genannten, als »Skizzen für den Neubau« bezeichneten Blättern wohl eine Ausſchwingung am Rande auf, aber ſonſt nicht nach innen jenen Zug der Curve, der die Lyraform charakteriſirt.

Dabei iſt nicht zu vergeſſen, daſs die in Rede ſtehenden Pläne — datirt vom 16. December 1871 — dem erſten Stadium der vorbereitenden Atelierthätigkeit angehören: einer Zeit alſo, da die ſkizzirte Baugeſtalt des künftigen Burgtheaters noch zwiſchen verſchiedenen Möglichkeiten ſchwankte. Unbedingt war aber Haſenauer mit jener Dispoſition, wie ſie eben Semper vorgeſchlagen hatte, einverſtanden, wie dies ja ſeine Unterſchrift darlegt.

Die prüfende Betrachtung dieſer wichtigen Blätter führt uns auf die Vorgeſchichte des Baues, auf den Werdeproceſs ſeiner architektoniſchen Geſtaltung zurück. Eine ſolche Rückſchau iſt auch jetzt nicht verſpätet, da es noch Manches hierin aufzuklären und zu berichtigen gibt.

* * *

Rückblicke auf die Entwicklung der Grundrifs-Anlage.

DIE Befucher der Theater- und Mufik-Ausftellung im Jahre 1892 erinnern fich gewifs noch des frappanten Eindruckes, den fie beim erften Anblick des Modells zu dem für München projectirten Feftfpieltheater empfingen, das in der Mitte des Compartiments der verfchiedenen Theater-Entwürfe Sempers aufgeftellt war. Das ift ja unfer Burgtheater! Diefen Ausruf vernahmen wir felbft zu wiederholtenmalen, fobald wieder eine neue Gruppe von Befchauern herantrat. Erft bei genauerem Dareinfchauen wurde man die Unterfchiede gewahr.



Büfte Gottfried Sempers von Lorenz Gedon. Gezeichnet von A. Kaifer.

Als Semper nach Wien berufen wurde, brachte er auch den Wunfch mit, fein letztes geniales Project — eben das zum Münchener Feftfpielhaus — deffen Ausführung dort zu feinem künftlerifchen Schmerz vereitelt wurde, mit gewiffen Veränderungen als »k. k. Hoffchaufpielhaus in Wien« neu erftehen zu laffen. Hafenauer, der, wie es fcheint, damals noch keinen eigenen Baugedanken für das neue Burgtheater in Bereitfchaft hatte, trat jenen Intentionen Sempers bei. Daher die auffällig nahe Verwandtfchaft des Münchener Modells mit dem erften Wiener Entwurf, und fchliefslich mit dem ausgeführten Bau felbft.

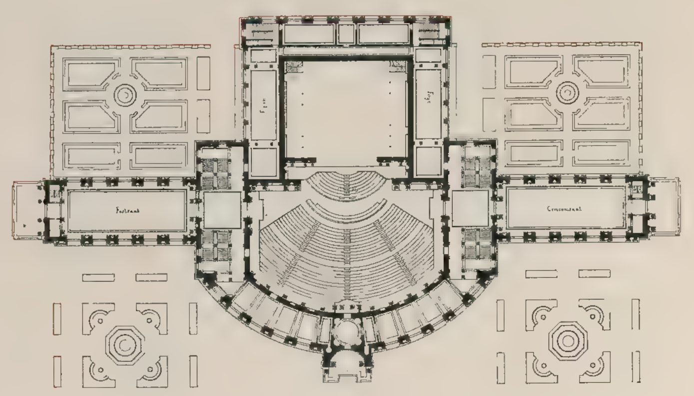
Wir bringen hier noch einmal den Grundrifs des für München geplanten Feftfpielhaufes, von dem wir in unferer Rückfchau doch ausgehen müffen.

Das mit Richard Wagner dafelbft vereinbarte Bauprogramm, welches fpäter erft in Bayreuth — dort allerdings ohne alle Anfprüche auf Monumentalität — zur Realifirung gelangte, nahm den ganzen im Segment abfchliefsenden Vorderbau für jenes breite Mittelftück eines antiken »Theatron« mit anfteigenden Sitzen in Anfpruch, durch deffen räumliche Anordnung dem Reform-Gedanken Wagners gemäfs »eine völlig neue Beziehung zu dem Bühnenfpiele für die Zufchauer gefchaffen werden follte«.

Ganz entfchieden war alfo hier ein Theater von durchaus exceptioneller Anlage geplant. Nun machte fich Semper nachträglich an den Verfuch, den Ausnahmsbau annähernd in einen normalen Theaterbau umzuzeichnen. Er verfuchte es zweimal: hier in Wien und in dem neuen Hoftheater zu Dresden. Diefer Verfuch an fich war höchft geiftreich in beiden Fällen; aber — fo durfte man fragen —: mufste gerade das Burgtheater für ein folches Experiment auserkoren werden? Und wie kam diefes Theater der Tradition, des feftgewurzelten artiftifchen Gewohnheitsrechtes dazu, die Erbfchaft des Theaters der Neuerung anzutreten?

Und noch ein Einwurf. Während Semper früher feine Theateranlagen — von feinem erften Dresdener Theater bis zu den hocheigenthümlichen Entwürfen für Rio de Janeiro und für München — mit ftrengfter Confequenz von innen heraus organifirte, fo wurde jetzt umgekehrt die fertig gegebene, äufsere Baugeftalt durchaus beftimmend für den Innenbau und deffen Schickfal.

Bedenklich blieb auf jeden Fall die Rückübertragung der ganzen neuen Anlage auf die althergebrachte Geftaltung des Theaterfaales. Das prävalirende Breitenverhältnis des für das Wagner'fche Amphitheater berechneten Raumes — und dann wieder die längliche Ellipfe oder Hufeifenform des herkömmlichen Logenhaufes: das Eine mochte nicht recht zu dem Andern ftimmen. Als dann aus dem

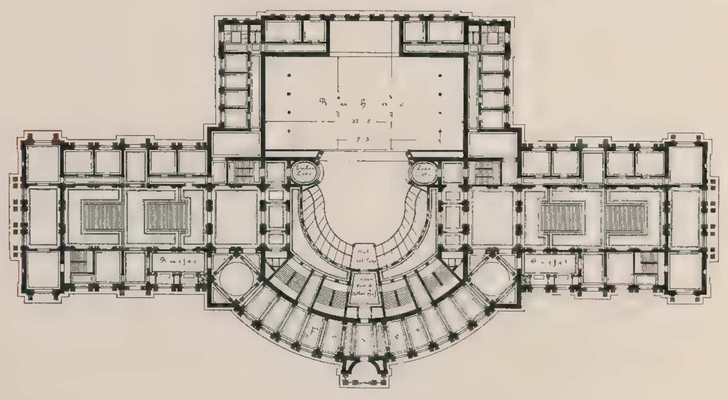


Entwurf für das Festspielhaus in München.

Baugehäuse des Münchener Projectes das frühere Eingeweide, der breite Stufenaufbau, herausgenommen und dafür das Logenhaus eingeschoben wurde, trat dieses ziemlich fremdartig herein. Man sehe sich nur daraufhin den nächsten Grundriss an und vergleiche ihn mit dem früheren.

Die äussere Bauhülse ist geblieben, um aber die Füllung ganz verschiedener Organe in sich aufzunehmen. Am inneren Rande des Bogensegments schwingt sich der Gürtel der Treppen zu den einzelnen Rängen herum; die nächste Zone bilden die Logencorridore, welche noch genau die Hauptform des äusseren Umbaues mit den entsprechenden Ecken nachbilden. Nun kommen wir erst zu dem eigentlichen Baukern, dem eingefügten Logenhaus, das gleich allen Theatersälen des Herkommens, nach rückwärts völlig abgerundet erscheint. So hat denn die äussere Baugestalt keine genügend motivirte Beziehung mehr zu dieser inneren Anlage.

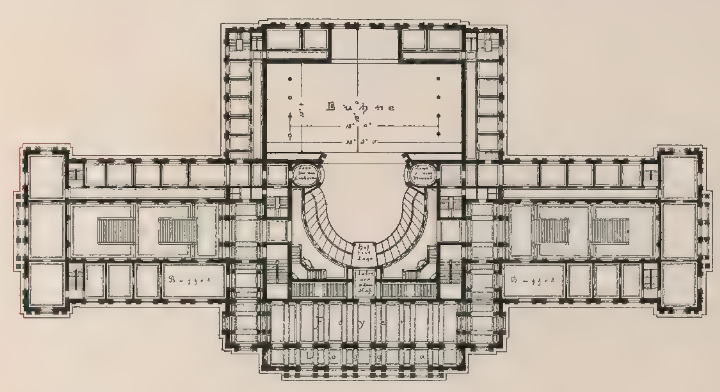
Um nun die Raumbildung des letzteren mit der aussergewöhnlichen Breite des Hauptbaues zu vermitteln, sah sich der Architekt veranlasst, eben auch das Logenhaus nach vornhin auszuweiten, während sich bei der sonst üblichen Anlage dessen Oval zumeist gegen das Bühnenportal um etwas



Erste Skizze für den Neubau des k. k. Hofschauspielhauses.

verengt. Dies führte auf die vor dem Orcheſterraum ſich öffnende Glockenform des Logenaufbaues, die von der ſpäteren Lyraform wohl zu unterſcheiden iſt. Bis zur ſiebenten Loge beiderſeits von der Galaloge her bilden die Brüſtungslinien nahezu einen Halbkreis; es gibt demnach da keine von der Bühne abgewendeten Logen. Dann erſt beugt ſich die Curve für die vier letzten Logen in jedem Rang (nächſt den Proſceniumslogen) gleich einem Glockenrande heraus. Das hätte nun — falls es dabei geblieben wäre — eine ganz ungewöhnliche Weite der Proſceniumsöffnung ergeben.

Wenn wir das Um und Auf dieſer ganzen erſten Plananlage, die an ſich durchaus intereſſant iſt, in Betracht ziehen, ſo wirkt auch in der übrigen Dispoſition unverkennbar der Baugedanke von München herüber. Vorn das Foyer im Segment, davor die von Säulen eingefaſste Exedra, wie ſie Semper als centralen Zuſammenſchluſs des Façadenbildes für das Münchener Feſtſpielhaus beabſichtigt hatte und kurze Zeit darauf am Dresdener Hoftheater zur Ausführung brachte. Die beiden Flügel, welche in München für Saalräume beſtimmt waren, ſind für Wien bereits als Treppenhäuſer projectirt, haben jedoch in der erſten Planſkizze eine vollere Breite, ſo daſs die Nebenlocalitäten — die in der



Variante dieſes Entwurfes.

ſchlieſslichen Ausführung hinter den Treppenwangen faſt nothdürftig eingezwängt ſind — ſich da räumlich bequemer entwickeln konnten. In der inneren Dispoſition wirkt das Augenmaſs von dem Münchener Project noch deutlich nach; der Plan verräth es der kundigen Prüfung ſofort, daſs die richtigen Verhältniſſe erſt zu ſuchen waren. (Dieſe ſind noch in Klaftern und Zollen angegeben; der gleichmäſsigen Überſicht wegen übertragen wir ſie hier in das Metermaſs.) Die Wandungen des Proſceniums erſcheinen gegen die Bühne hin ſchräg geſtellt, um dadurch das ohnehin übermäſsig weite Bühnenportal einigermaſsen knapper einzurahmen. Gleichwohl bemiſst ſich dieſes noch immer auf 18 *m*. Die Länge des Logenhauſes bis zum Vorhang war auf 26·22 *m* (bereits in dem jetzigen Verhältnis), die gröſste Breite desſelben auf 27·48 *m* angeſetzt; die Länge des Parterres erſcheint nur mit 18·26 *m*, deſſen Mittelbreite mit 17·52 *m* vermeſſen. Die Bühne hingegen hätte mit ihrer abnormen Breite von 43·20 *m* wieder nur ſammt der Hinterbühne die unverhältnismäſsig geringe Tiefe von 28·44 *m* erhalten ſollen.

Ein zweiter Grundriſs aus derſelben Zeit dürfte vielleicht ein Probe-Entwurf Haſenauers ſein. In der Form des Logenhauſes zeigt ſich durchaus keine Abweichung von der erſten Planſkizze; die Nebenräume der Flügel weiſen leichte Veränderungen der Anordnung auf, wie auch der Anſchluſs des Bühnenbaues

mit den Schaufpielergarderoben. Ein wichtiges, unterfcheidendes Merkmal ift jedoch der breite, wie im Opernhaus geradlinig angelegte Vorderbau mit der ziemlich fchmalen Loggia davor. Diefe wefentliche Veränderung nach vornhin bedingt denn auch die gänzliche Umftellung des Treppenfyftems.

Von zwei weiteren Planftudien — denn nur als Studien find diefe wohl zu nehmen — können wir hier abfehen. Der Vollftändigkeit wegen haben wir diefelben in den »Graphifchen Künften« (an der angeführten Stelle, Seite 93) reproducirt. Es wird da zum Verfuch zweimal ein völlig anderes Theater entworfen; mit viel architektonifchem Scharffinn, wohl auch mit einiger Klügelei. Nur die Anlage des Saales bleibt diefelbe.

Endlich kam man wieder auf das urfprüngliche Project mit gewiffen Veränderungen zurück. Der gerade Façadenabfchlufs, wie fich ihn wohl Hafenauer wünfchte, trat eben nur als kräftiger Rifalit mit einem zweigefchofsigen Aufbau vor das Segment Sempers; die weithin fich ftreckenden, jedoch viel fchmäleren Flügel mit den Prachttreppen blieben wie früher. Dies wurde zuletzt auch die Grundlage des uns bekannten Ausführungsplanes.

Die fo wefentliche Umbildung der Façadenanlage war durchaus gerechtfertigt. Mit dem allerdings bedeutfamen Exedra-Motiv wäre nach aufsenhin unfer Hofburgtheater faft nur ein Duplicat des Münchener Feftfpielhaufes geworden und hätte fich auch von dem neuen Dresdener Hoftheater nicht allzufehr unterfchieden. Semper felbft fand für die veränderten Bedingungen den fchöpferifchen Gedanken und hielt frühzeitig fchon einen grofs gedachten Entwurf für die Ausgeftaltung der Façaden-Architektur mit geradem Abfchlufs in Bereitfchaft. Diefer blieb auch entfcheidend für die bauliche Ausführung. Wir brachten eine Reproduction desfelben in dem mehrfach angeführten Doppelheft der »Graphifchen Künfte« Seite 97.

Wollen wir denn den weiteren Phafen der Um- und Ausgeftaltung des Zufchauerraumes auf dem Zeichenbrett und der Bauftätte folgen. Für Hafenauer beginnt weiterhin feit Sempers Rücktritt eine Folge von Proben und Experimenten bei unficherer Löfung. Mochte der ausfcheidende grofse Meifter auch zuweilen feinen künftlerifchen Eigenfinn haben, fo wufste er doch fehr genau, was und warum er es fo wollte, und verftand fich nicht minder darauf, nach Bedarf fich felbft zu berichtigen. Dies war nicht ganz Hafenauers Fall. Er war findig und wohl auch erfindfam im Verfuch, aber nicht ebenfo entfchieden in dem Befchlufs: dabei mufs es jetzt bleiben, wenn es fo beffer ift!

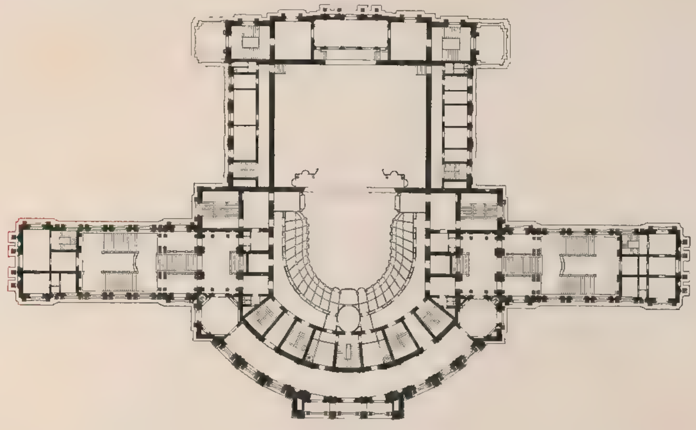

Plan des alten Burgtheaters.

Es läfst fich wohl denken, dafs gleich anfangs die Kunde von der zuerft beabfichtigten Plananlage erfchreckend durch die Kreife der Hoffchaufpieler fuhr. Sie waren nach vererbter Überlieferung an das fchmale, lange Haus am Michaelerplatz gewöhnt; nun wurde ihnen zugemuthet, fich in einem ganz entgegengefetzten Raumverhältnis zurechtzufinden. Nie und nimmermehr![1]

[1] Wir wollten die Geftaltung des alten Burgtheaters an diefer Stelle in Erinnerung bringen, konnten aber auf der Burghauptmannfchaft keinen genaueren Grundrifs erhalten, als den obigen, der nur anläfslich der Einführung der Wafferleitung, zur Bezeichnung der Stellen für die Hydranten etc. angelegt wurde. Das Logenfyftem ift daher nur flüchtig, mit wenigen Strichen fkizzirt.

Man mufste alfo auf eine eingreifende Umbildung der Plananlage finnen. Am liebften wäre wohl den Schaufpielern und der altgläubigen Gemeinde der Burgtheater-Enthufiaften eine Replik des alten Haufes gewefen: allenfalls ein wenig ftattlicher, aber fonft nicht wefentlich anders — wohl auch mit der von früher gewohnten Unbequemlichkeit, die man in den Begriff der richtigen Theaterandacht geduldigfromm mit einbezog. Man konnte jedoch das kaiferliche Hoffchaufpielhaus doch nicht zum zweitenmal als ein zur Hofburg gehöriges Haustheater an einem anderen Fleck wieder neu aufbauen. Zwifchen der monumentalen Bauaufgabe und den fich herandrängenden Anforderungen mufste irgend eine Abrechnung getroffen werden.

Da mag denn Semper — damals noch im Einvernehmen mit Hafenauer — auf eine annähernd entfprechende Veränderung in den Proportionen des Innenbaues bedacht gewefen fein. Dies veranlafste die nächfte Modification des Grundriffes. (Siehe den beigebrachten, leider nicht datirten und nicht unterzeichneten Plan.) Bei der mittleren Breite des Parterres von 15·47 *m* (gegen das frühere Ausmafs von 17·52 *m*) ift die Länge desfelben bis auf 20·22 *m* weitergeführt und fo ein mehr oblonges Verhältnis



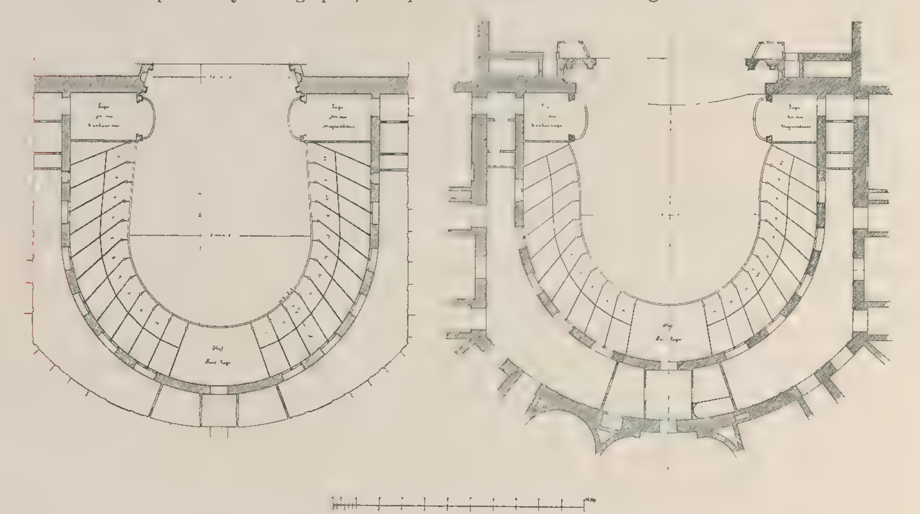
Revidirter Grundrifs für das neue Hofburgtheater. (Nicht datirt.)

erreicht. Eine andere, befonders wefentliche Forderung, auf welche Bedacht genommen werden mufste, war die Verengung der Bühnenöffnung, die vordem fowohl für die Begrenzung des fcenifchen Bildes, wie für die Spielbedingungen des recitirten Dramas ungebürlich weit projectirt war. Durch ein in die Bühne hinausgerücktes Verfchalungsmotiv, für das eine verdeutlichende Zeichnung fehlt, follte der Übergang von dem noch immer allzu weiten Profcenium zu einem angemeffen verengten Bühnenportal gewonnen werden, deffen zuläffige Weite noch Semper mit einer eigenhändigen Bleiftiftnotiz auf 13·25 *m* fixirte. (Das hätte fich denn dem Ausmafs der gegenwärtigen Profceniumsöffnung mit 12·60 *m* fchon fo ziemlich genähert.) Soviel läfst fich vom Grundrifs ablefen, dafs in die Ecken geftellte Säulen mit Nifchen dazwifchen die Einfaffung diefes übrigens als practicabel angenommenen Bühnenportals bilden follten, welches gleichfam fchon als ein Beftandtheil der inneren fcenifchen Decoration gedacht, und um etwa drei Meter über die eigentliche Profceniumslinie hinausgeftellt war.

Diefer Grundrifs, in welchem bereits der fpätere Ausführungsplan vorgebildet erfcheint, gibt in den wohlgeftimmten Verhältniffen und in der richtigeren Abmeffung des Bühnenraumes ein entfchieden gefälliges Planbild. Bemerkenswert find überdies gewiffe Befonderheiten in der inneren Entwicklung der Flügelbauten: jedenfalls ein Semper'fcher Überreft. Diefe find jetzt lediglich als Treppenhäufer

gedacht, ohne die früher projectirten Nebenpiècen. Bis zur mittleren Höhe führen zwei Treppenarme zu einem Podeſt hinan, auf dem ſich als feſtlicher Zugang zu dem einen oberen Treppenarm bereits jene Prachtpforten-Architektur erheben ſollte, welche in der ſchlieſslichen Ausführung erſt ganz zu oberſt ihre Stelle fand. Es war damit offenbar auf einen perſpectiviſchen Treppeneffect abgeſehen. Eine gedoppelte Säulenſtellung (ohne Bogen dazwiſchen) ſollte einen freien Durchblick nach aufwärts bieten; über dem querüber laufenden Gebälke hätte ſich obenauf die Panther-Quadriga des Bacchus freigeſtellt erhoben.

In den Abſchluſs der beiden Flügel war bereits einerſeits die Theaterkanzlei mit dem Empfangszimmer des Directors, anderſeits die Wohnung des Hausinſpectors beantragt. Dem Bühnenbau ſind ſchon die Einfahrtshallen für die Darſteller vorgelegt; hinter der verkürzten Hinterbühne war ein Saalraum als Schauſpieler-Foyer ausgeſpart, das ſpäter bedauerlicherweiſe wegfiel.



Zwei Planſkizzen von Carl v Haſenauer. Nr. 3 und 4.

Bald nach dieſem revidirten Plan erfolgte wohl Sempers Austritt aus dem Hofbau-Atelier (im Herbſt 1875). Haſenauer ging nun ſofort ſelbſtändig an die Weiterbildung der Plananlage des Theaterſaales und anfangs mit glücklichem Griff.

In der Sammlung der Pläne finden ſich vier Varianten der von ihm verſuchten Grundriſslöſung vor — vom März 1876 datirt — welche unſere genauere Beachtung beanſpruchen.

1. Ein Plan bereits in Lyraform, doch mit mäſsigerem Bug nach einwärts (4. März); 2. ein Plan in Form eines verſteiften Hufeiſens, dazu 3. ein ähnlicher, gleichfalls hufeiſenförmig, aber mit Einziehung nach innen (13. März); 4. ein Grundriſs in Glockenform (14. März).

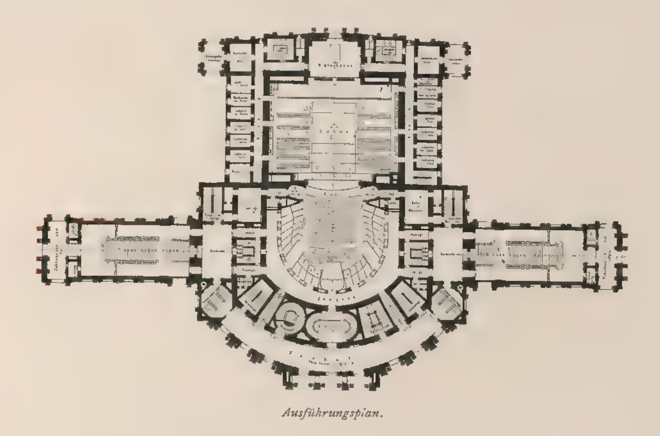
Gerade dieſer zuletzt datirte Grundriſs knüpft unmittelbar an die frühere Planentwicklung an. Man vergleiche ihn nur mit der vorangegangenen Skizze. Das Semper'ſche Hilfsmotiv des hinausgerückten Bühnenportals wirkt herüber, erſcheint aber hier ſinnreich genug in die Proſceniums-Architektur eingebunden.

In der Planſkizze Nr. 3 iſt die Überleitung zur Bühnenöffnung hin weniger umſtändlich gelöſt; man wäre faſt geneigt, dieſen Entwurf in der Folge des architektoniſchen Gedankenganges — wie jede zweckdienliche Vereinfachung — ſpäter zu ſtellen, als den Grundriſs Nr. 4. Auch iſt dort der

Contour der entſchiedenen Hufeiſenform, ſowie der Anſchluſs der nach innen gezogenen Seiten derſelben an die Profceniumslogen ganz entſprechend projicirt, nur iſt das Logenhaus mit dem inneren Zuſchauerraum um etwas zu lang bemeſſen.

In der Sitzung der Intendanz vom 6. März 1897 wurde, wie man damals berichtete, ein aus dem Material der Entwürfe im Hof-Bauatelier hervorgeholter Grundriſs Haſenauers in Hufeiſenform vorgelegt. Wir wiſſen nicht, welcher es war. Wahrſcheinlich der Plan Nr. 3 nach unſerer Aufzählung; es könnte aber auch der Grundriſs Nr. 4 (eigentlich gleichfalls ein Hufeiſen nur mit Randumbug) geweſen ſein, welcher in beſagter Sitzung als Belegeſtück zum Vorſchein kam. Um die Illuſtration dieſes Heftes nicht zu ſehr mit Planzeichnungen zu belaſten, bringen wir nur jene beiden für unſere Darlegung unentbehrlichen Grundriſſe.

Haſenauer ſelbſt ſcheint den Plan in Glockenform bevorzugt zu haben. Darauf deutet wohl ein gröſseres Blatt in dem Plänevorrath hin, auf welchem dieſer Entwurf durch alle Ränge zurecht geſtellt und cotirt erſcheint.



Ausführungsplan.

Zur Vergleichung theils mit den vorangegangenen Planſkizzen, theils mit dem Ausführungsplan wären folgende Maſsbeſtimmungen zu beachten:

	Plan in Hufeiſenform (3)	Plan in Glockenform (4)
Länge des Logenhauſes	14° 1′ = 26.85 *m*	13° 2′ = 25·27 *m*
Länge des inneren Zuſchauerraumes	11° 3′ — 21·79 *m*	11° = 20·85 *m*
Mittelbreite desſelben	8° = 15·17 *m*	8° = 15·17 *m*
Profceniumsweite	6° = 11·37 *m*	6° 4′ = 12·63 *m*

Gegen die ſpätere Ausführung gehalten, wäre demnach das Logenhaus nach dem Plan 3 (in Hufeiſenform) um 65 *cm* länger, nach dem Plan 4 (in Glockenform) um 93 *cm* kürzer geworden. Dagegen iſt die Profceniumsweite in Nr. 3 um 1·23 *m* enger bemeſſen, als nach dem letzten effectiven Ausmaſs, in Nr. 4 demſelben nahezu gleich.[1]

[1] Für die angeblich obligatoriſche Anzahl von 88 Logen hätte übrigens in jedem der beſprochenen Entwürfe geſorgt werden können — zum Theil auch für mehr. Der erſte Rang weiſt allerdings bei Nr. 4 nur 20 Publicumslogen auf, während in Nr. 1 deren 24, in Nr. 2 und 3 wieder nur 22 untergebracht erſcheinen. Bei mäſsiger Rückung hätte ſich jedoch immer für eine und die andere Loge mehr auf beiden Seiten Platz gefunden, wie dies auch die Reconſtruction thatſächlich dargethan hat.

Die Mafse oscilliren bereits nur in geringen Ausweichungen, aber der Cirkel zuckt noch immer; noch ift nicht Ruhe in die Projection gekommen. Der Architekt bedarf fchon beim Grundrifszeichnen einer ficheren Bildempfindung: er mufs den Bau aus der Planfläche nach der ganzen intentionirten Raumwirkung vor fich auffteigen fehen, denn fonft entwirft er zu abftract und taftend. Es ift immer fatal, wenn der Verfuch des Ausmeffens zu oft wiederholt wird: das Raumgefühl wird darüber nur unficherer und ängftlicher.

Nun folgen dann die »beifeite« viel beredeten, in unklares Halbdunkel fich bergenden »äufseren Einflüffe«. Soviel fcheint feftzuftehen: wenn Hafenauer fchon auf beftem Wege war, mit den Anfprüchen der Schaufpieler und des Publicums abzurechnen, fo wurde dies jetzt durch eine weitere Abrechnung mit den Rückfichten nach oben hin gekreuzt. Da ftänden wir denn vor der »Lyra-Kataftrophe«. Wie mehrfach verlautete, foll man an mafsgebender Stelle der lyraförmigen Anlage deshalb den Vorzug gegeben haben, weil diefelbe eine dem Profcenium zugewandte Stellung der Loge des Oberfthofmeifters und deren unmittelbaren Contact mit der Hof-Profceniumsloge Seiner Majeftät ermöglichte. Wenn fich dies wirklich fo verhielt, dann wäre die Frage, welche jene eine Loge betraf, für die Geftaltung des ganzen Logenhaufes entfcheidend geworden. Sollte dies Hafenauer nicht felbft bedacht haben? Und ift es richtig, dafs er fich damals »mit Beftürzung« im Atelier geäufsert hätte, es fei unbegreiflicherweife gerade die Lyraform angenommen worden? Ob nun beftürzt oder nicht — genug, er fügte fich auf feine eigene Verantwortung hin, die ihn nachher gar empfindlich traf. Sein erfter Entwurf (vom 4. März 1876) wies wohl auch die Lyraform auf; dann folgten aber bald zur Probe jene drei anderen Grundriffe, die wir oben befprachen: hätte er doch zur rechten Zeit den Muth der fachmäfsigen Überzeugung gehabt, eine diefer Proben als die beffere Löfung entfchloffen zu vertreten!

An fich wäre die Lyraform der Saalanlage — bei offenen Logen — kein fo entfetzliches Unglück und diefelbe kam fchon von früherer Zeit her in verfchiedenen Theatern unbeanftändet zur Anwendung. (Vergleiche »Das Hofburgtheater als Bauwerk« Seite 133 und 134.) Auch Semper bediente fich der Lyracurve für fein neues Dresdener Hoftheater: aber wohlgemerkt nur für die Brüftungen der Logengefchofse, während er für die Logenwände die Linie des Hufeifens einhielt. Gefährlich wurde diefe Lyraform unferem Burgtheater erft durch die ftrenge Beibehaltung des Zellenfyftems der Logen mit vollen Zwifchenwandungen. In folchen Logen altvererbten Herkommens macht fich ein ariftokratifches Moment der Abfchliefsung geltend, welches man in höheren Kreifen wohl für fo eigentlich »hoftheatergemäß« halten mochte. Diefe Anordnung verfchuldete zunächft die unbrauchbaren Logen im Umbug der Curve. Ein Aufbau mit freigeftellten, fchlanken Stützen und balkonmäßig vorgelegten Logenbrüftungen hätte ein durchfichtiges Conftructionsbild von heiterer, gefälliger Wirkung ergeben, die Gruppen des Logenpublicums wären zu einem mehr einheitlichen Eindruck zufammengerückt, und auch an den bedenklichen Stellen wäre der freie Ausblick auf die Bühne wohl minder günftig, aber nicht geradezu behindert gewefen.

Die akuftifchen Mängel.

UEBER dem fortgefetzten Schwanken in der Ausmeffung der Raumverhältniffe, welches bei den Planarbeiten am neuen Burgtheater von vornan hindurch ging, war es auch fchwer, fichere Haltpunkte hinfichtlich der für ein Theater fo vitalen akuftifchen Frage zu gewinnen. Man weifs, wie eingehend Vitruv diefe Frage in feinem Lehrbuch in den Capiteln über den Theaterbau (de archit. lib. V, cap. 3—5) erörtert; und mag auch feine Theorie theilweife hypothetifch fein, fo viel fteht doch feft, dafs fich die Alten auf die practifche Löfung jener Aufgabe felbft in ihren weiträumigen und offenen Theatern

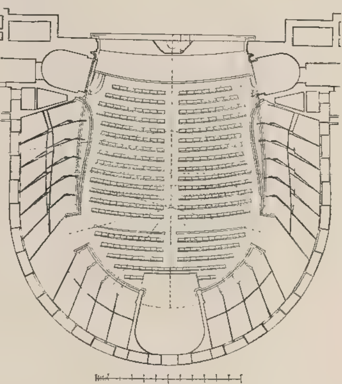
ſehr wohl verſtanden. Dies beweist zum Beiſpiel die muſterhafte Akuſtik des Theaters von Taormina (bei dem bedeutenden Durchmeſſer von 109 *m*), von deſſen höchſten Sitzſtufen man jedes auf der Bühne geſprochene Wort noch jetzt ſcharf und hell vernimmt. Alle hervorragenden Theaterbaukünſtler der neueren Zeit haben über das akuſtiſche Problem geſonnen, geforſcht oder doch geklügelt — aber trotz aller Anſtrengung des Scharfſinns war das glückliche Gelingen in vielen Fällen mehr eine Gunſt des Zufalls, eine willkommene Überraſchung, als ein aus nachweisbaren Vorausſetzungen gewonnenes Reſultat, welches eine ſichere Grundlage der Erfahrung für weitere Fälle durchaus hätte darbieten können. Bei unſerem neuen Burgtheater kam man, wie es ſcheint, über ſo manchen anderen Sorgen nicht recht dazu, jene Hauptfrage eingehend zu ſtudiren — und daher machten ſich die Mängel nach dieſer Richtung beſonders auffallend bemerkbar.

Im allgemeinen darf Folgendes als Anhalt gelten: Die gleichmäſsige Vernehmbarkeit in allen Rängen und auf allen Plätzen hängt zumeiſt von der richtigen Anordnung und Faſſung der Räume, von der Art der umſchlieſsenden Wandungen und ähnlichen Momenten ab; darüber hinaus iſt aber die Schärfe und helle Reinheit der Tonwirkung auch materiell bedingt, nämlich durch das beim Innenbau verwendete Conſtructions- und Bekleidungsmaterial. Welche akuſtiſche Gebrechen in räumlicher Beziehung der Saal des Burgtheaters aufwies, iſt vielfach erörtert worden; aber das Übel beginnt auf der Bühne ſelbſt. Wie viel mögen nicht bei der übergroßen Breite derſelben (30·80 *m*) die tiefen Gaſſen zwiſchen den Couliſſen von der Lautſtärke verſchlucken! Und noch minder kann die übermäſsige Höhe der Bühne (27·90 *m* bis zum Rollenboden, um 3·25 *m* mehr als in unſerem Hofopernhaus) der ungeſchwächten Wirkung des geſprochenen Wortes zuträglich ſein. Nun kommt noch der fragliche Materialeinfluſs auf die Akuſtik hinzu. Seit den ſchrecklichen Theaterbränden der letzten Epoche war man vor allem auf möglichſte Sicherung gegen Feuersgefahr bedacht. Dies führte zur Alleinherrſchaft des Eiſens in dem Conſtructionsgerippe des Zuſchauerraumes, wie in dem ſceniſchen Gerüſt und in der ganzen Maſchinerie; ſo zunächſt im Burgtheater. Alſo decorativ verkleidetes Eiſen diesſeits im Saal, nacktes Eiſen von den Verſenkungen bis zum Schnür- und Rollenboden jenſeits auf der Bühne; auch die Hanfſchnüre von ehedem, wie ſie noch im Opernhaus in Gebrauch ſind, verwandelten ſich in Drahtſeile; nur das Podium der Bühne, die »Bretter, welche die Welt bedeuten« — dieſe blieben allein noch von Holz. Wir ſind denn thatſächlich in das »eiſerne Zeitalter« des Theaterbaues hineingerathen. Für Stein, Ziegel und Mörtel, insbeſondere für das Holz hat man von früher her doch gewiſſe akuſtiſche Erfahrungen, für das Eiſen noch keine. Kann man es abſchätzen oder berechnen, wie das viele Eiſen des complicirten ſceniſchen Apparates auf die Schwingungen des Tones Einfluſs übt, und ob nicht auch die durchgängige Aushöhlung der Eiſenſtänder des Logenaufbaues (für die Luftdurchzüge der Ventilation) die normale Schallwirkung beeinträchtige? Wir ſtehen da vor lauter offenen Fragen. Ohne daher das Maſs der Verantwortung für wirklich verſchuldete Fehler einſchränken zu wollen, haben wir doch — ſoweit wir einer neuen Aufgabe gegenüberſtehen — uns vor rückſichtsloſer Aburtheilung zu hüten.

Der moderne Theaterbau muſs unausgeſetzt weiter ſtudirt werden, bis endlich die Anforderungen völlig beruhigender Sicherheit und zugleich eines unbeeinträchtigten künſtleriſchen Genuſſes der Darſtellung ganz ins Gleichgewicht treten. Daſs bei neu angewandten, auf ihre Wirkung noch nicht durchgeprobten Mitteln dieſes Gleichgewicht nicht ſofort ſich einſtellte, mag bedauerlich, aber ebenſo begreiflich ſein. Eines jedoch muſs man dabei auch gelten laſſen. Abgeſehen von allen akuſtiſchen Mängeln, die man dem neuen Burgtheater vorrückt, müſsten ſich die Schauſpieler ſelbſt in einem akuſtiſch correcten Hauſe moderner Conſtruction an eine den gröſseren Raum erfüllende Technik des Sprechens gewöhnen müſſen. Es iſt wohl kaum zuläſſig, jenes bequeme Durchſchnittsmaſs des Stimmenaufwandes, mit welchem man zufällig im alten Burgtheater ausreichte, als Kanon für ein jedes neue Theater unbedingt zu normiren. Auch in Kunſtſachen gibt es eine Art unbeugſamer Strenggläubigkeit, der man nicht ſofort nachgeben darf.

INDESSEN nun Meiſter- und Werkgenoſſen an das operative Werk der Reconſtruction gingen, haben wir unſererſeits für eine Rückſchau in die Baugeſchichte des neuen Burgtheaters Muſse gewonnen. Wir waren bemüht, in das früher unbestimmte Halbdunkel derſelben hineinzuleuchten, und eine genauere Nachforſchung führte uns ſchrittweiſe zu wichtigen Aufſchlüſſen, die bisher noch nicht in dieſem Zuſammenhange dargeboten wurden.

Jetzt wollen wir denn nachſehen, was in dem Saale des Burgtheaters von der zweiten Hälfte des April 1897 an vorgenommen wurde. Der Reconſtruction ging eine allem Anſchein nach ſchonungsloſe Deſtruction voraus. Der hintere Theil des Saales mit je vier Logen in jedem Rang zu den Seiten der Hoffeſtloge bildete einen reinen Kreisabſchnitt: dieſe Partie blieb denn ſtehen. Von der fünften Loge beiderſeits begann die ausweichende Lyrakrümmung: an dieſer Stelle und von da weiter hinaus hatten denn die Operateure einzugreifen. Man ſchritt zu einer hochnothpeinlichen Procedur, unter welcher



Grundriſs-Studie zur Vorbereitung der Reconſtruction.

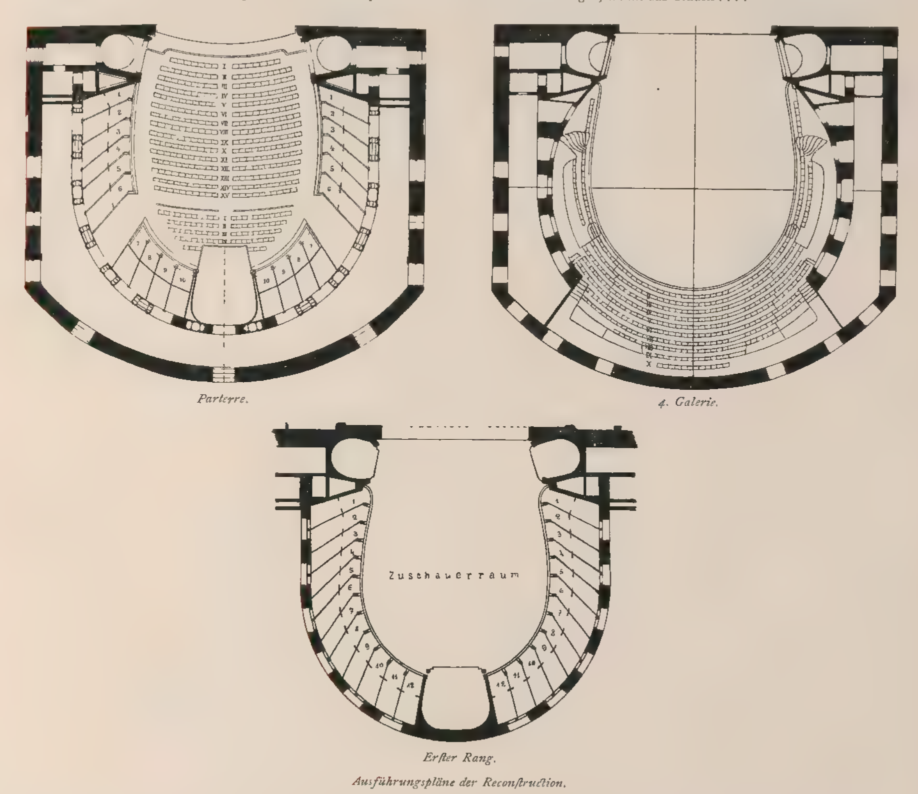
der ganze Innenbau ſtöhnte und ächzte. Zuerſt wurden die Draperien abgetrennt; dann folgte die Demontirung der Metallverkleidung der Logenbrüſtungen, das Abtragen aller decorativen Details. Hierauf gings an die Skelettiſirung, das iſt an die Bloſslegung des Eiſengerippes und endlich an die radicale Umſtellung desſelben.[1]

Wenn früher die Polemik gegen die ganze Anlage des Zuſchauerraumes zum Theil mit geräuſchvoller Heftigkeit journaliſtiſch zum Ausdruck kam, ſo fuhr jetzt gelegentlich ein Schrecken über den gegenwärtigen gewaltthätigen Hergang durch die Zeitungsſpalten. Mit einemmale war wieder »das neue Schauſpielhaus am Franzensring trotz aller Mängel ein Juwel im Baudiadem der Reichshauptſtadt«, das man nie und nimmer hätte antaſten ſollen.

»Die Zerſtörung im Burgtheater« — ſo war ein Bericht des »Ill. Wr. Extrablatt« (vom 25. April 1897) überſchrieben, der ſich folgendermaſsen weiter vernehmen lieſs: »Das Hofburgtheater gewährt in dieſem Augenblick ein ſehr trauriges Bild. Da wir geſtern den Zuſchauerraum betraten, ſchauten wir — eine Ruine. Wie konnte man ſich nur in ein ſolches Wagnis einlaſſen? . . . . Der Umbau bleibt ein Sprung ins Ungewiſſe, und wir wollen nur wünſchen, daſs das Experiment gelinge. Ein Fehlſchlagen würde den Spott des In- und Auslandes entfeſſeln. Erſt vier Tage ſind hundert Arbeiter im Schauſpielhauſe beſchäftigt, und die funkelnde Pracht iſt geſchwunden, zerſtört. Der Vorhang iſt emporgezogen, die Bühne abgeräumt. Wo die Reihen der Parquetſitze ſtanden, häufen ſich Bretter, hölzerne Unterlagen für ein koloſſales Gerüſte, das vom Boden bis zum Plafond ragt. Der koſtbare Luſter wurde durch die Deckenöffnung emporgezogen; Bogenlichter werden demnächſt dem Werke der Conſtructeure

[1] Aus der obigen Planſkizze wird das Weſentliche der Reconſtruction erſichtlich; einmal das Verhältnis der neu gezogenen Curve zu dem Lyra-Umbug, dann die Rückſtellung der Logenſtützen, ſowie die Schiebung der hinteren Wände gegen die Vorlogen hin.

leuchten. Schon jetzt ift man zu erkennen in der Lage, welche enorme Aufgabe zu bewältigen ift, um eine ftarre Eifenconftruction zu verändern, abzufchneiden, hinauszurücken, und dies Alles — wegen 36 Logen!! Auf Schritt und Tritt ftolpert man über lofe Eifentheile, abgetrennte Sammtdraperien und Holzftucke. Im Parquet unter den Logen klaffen tiefe Löcher; wo früher das Orchefter war, hat fich eine tiefe Mulde gebildet, in welcher eine Art von Rutfchbahn für den Transport der Materialien angelegt ift, und auch auf der Bühne hat man die Verfenkungen geöffnet, um auf diefem Wege die überflüffigen Gegenftände hinausfchaffen zu können. Sofern das Gerüft eine Durchficht geftattet, wird man des Umfanges der Verheerung dahinter gewahr. Und immer lauter tönt das Pochen der Hämmer, immer tiefer dringen die Bohrer in den Eifenleib des Haufes, und immer gröfsere Stücke werden ihm herausgeriffen. In den Logenhöhlen, wo die Tapeten zerfetzt von den Wänden hängen, wohnt das Grauen ....«



Parterre. *4. Galerie.*

Erfter Rang.

Ausführungspläne der Reconftruction.

Dies ift der richtige Impreffionsartikel, der gleich einer Momentaufnahme den defolaten Zuftand zur Zeit des erften Angriffes der Arbeit anfchaulich genug wiedergab. Wenn man fich aber die Mühe nahm, die Arbeit als folche nach ihrem Plan und ihrer Aufgabe zu verftehen, kam man über jenen Schrecken leicht hinweg. Wir felbft haben die anfangs fo wüfte Arbeitsftätte wiederholt befehen, und es war uns höchft intereffant, aus dem chaotifchen Bild der Zerftörung die Contouren der neuen Ordnung und Ausgeftaltung allmälig hervortreten zu fehen. Endlich rückte nach kaum vier ein halb Monaten der Abfchlufs des erftaunlich rafch geförderten Werkes heran. Hinter dem Gitter der Einrüftung hatte fich das Bild bereits geklärt, und in blankem Schimmer neu zufammengefügt. Was zum Nachtrag noch gethan wurde, war gleichfam ein kosmetifches Gefchäft. Wenn wir die dabei Befchäftigten auf Gerüft oder Leiter an dem Zierwerk der Logenbrüftungen oder Einkehlungen pinfeln und tüpfeln

ſahen, kam es uns ſo vor, als würden ſie Narben verſchminken oder Schönheitspfläſterchen auf kürzlich verharſchte Bauwunden auflegen.

Der Umbau des Logenhauſes wurde nun auf folgende Weiſe durchgeführt:

Inmitten der ſeitlichen Zugänge zum Parquet rechts und links lagen die Scheidepunkte für die Umſtellung des Eiſenrippenwerkes, welche durch die wohlbewährte Firma Ign. Gridl in exacter Weiſe durchgeführt wurde. Von hier aus war der Ein- und Ausbug der Lyraform abzuſchneiden und ſtatt deſſen in die ſich ausweitende hufeiſenförmige Curve umzuconſtruiren. Es geſchah dies auf findige Art; wer nicht fachmäſsig orientirt iſt oder ein gutes Baugedächtnis hat, wird kaum die Stelle bezeichnen können, wo ſich die Wandlung vollzog und die neue Conſtruction einſetzte. Die Ständer in den ſieben ſeitlichen Logen hüben und drüben in allen Rängen wurden auf die neue Linie zurückgerückt, und es muſsten auch für dieſelben neue Fundamente, auf Eiſenwerk ruhend, geſchaffen werden. Dieſe Rückſtellung beträgt bei den zweiten Logen nächſt den Proſceniumslogen etwa einen Meter, und dann allmählich immer weniger, bis zu jenen über den Parterrezugängen. Demgemäſs verbreiterte ſich denn der Zuſchauerraum, ſo daſs beiläufig in der Hälfte der Brüſtung der vorletzten Logen (gegen das Proſcenium hin), wo vordem die ſtärkſte Ausladung der Lyra war, die Differenz vom alten Sockel zum neuen nach rückwärts 90 *cm* auf jeder Seite, alſo im Ganzen 1·80 *m* beträgt.

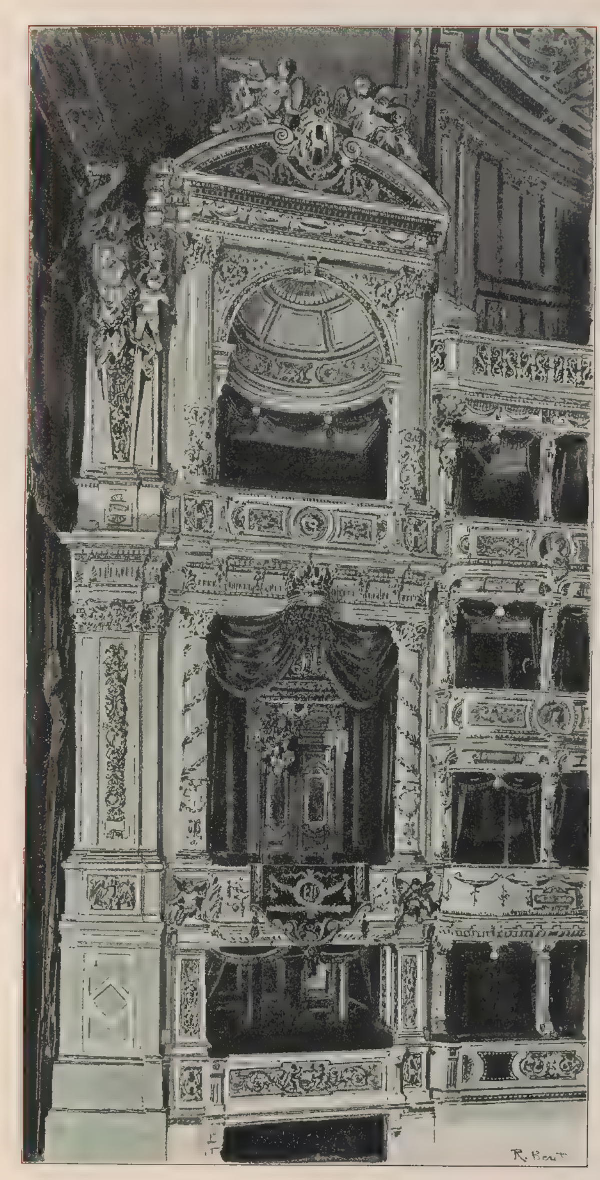
Bei dieſer ſo durchgreifenden Umgeſtaltung ſind die vordem gemiedenen Logen geradezu gute Logen geworden. Und auch ſonſt war man beſtrebt, in allen übrigen Logen gewiſſe Correcturen für beſſeres Sehen und Hören verſuchsweiſe vorzunehmen. Einmal hielt man es für zweckdienlich, wiederholt ausgeſprochenen Rathſchlägen hierin folgend, die vorderen Sitze thunlichſt freizulegen und niedrigere Seitenlehnen für den Vordertheil der Logen einzuſtellen. Die decorativen Motive der Logentheilung hat man denn im allgemeinen wohl bewahrt, nur wurden die unteren Voluten der Ständerverkleidungen (zur Freihaltung des Ausblickes über die Brüſtungskrümmung hinweg) tiefer ausgeſchnitten und geſchweift, was im formalen Eindruck eben nicht beſonders günſtig wirkt. In den Parterrelogen wiederholte man nach jeder dritten Loge — nur wieder ſteiler — das Volutenmotiv der oberen Ränge, ſtatt der früheren geraden Pfeiler; die beiden Nachbarlogen dazwiſchen wurden aber an der Brüſtung nur durch fauteuilartige Armlehnen mit zierlichen Frauenköpfchen darauf, an ſäulenartigen Stützen vorgelegt, leicht von einander geſchieden. Alle Logen verkleidete man bei der neuen Ausſtattung des Hauſes mit ſchwerem Damaſtſtoff und ſchloſs ſie gegen die Vorlogen mit Spielthüren ab; man erwartete eben von dieſen einfachen Hilfsmitteln gewiſſe Vortheile für die Akuſtik, die allerdings noch fraglich ſein mögen.

Weitere weſentliche Neuerungen wären nun folgende. Das Orcheſter wurde um 35 *cm* tiefer gelegt und gegen die Bühne hinein eingebaut; damit gewann man zugleich nach vorn eine Sitzreihe im Parquet und glaubte durch ein ſolches Näherrücken zur Bühne den guten Willen an Tag gelegt zu haben, den im alten Hauſe beſtandenen intimen Contact zwiſchen Schauſpielern und Publicum zum Theile wiederherzuſtellen.

Eine für die Sicherheit des Publicums wichtige Correctur wurde zudem den zwei Nothausgängen unter den Proſceniumslogen zutheil. Wir bezeichneten ſie in dem Hauptwerke als eine bedenkliche Aushilfsanlage, die für ſich wieder eine neue Gefahr wäre. Jetzt wurden dieſelben durch Hebung der Decken und Senkung der Stiegen zugänglicher gemacht.

Wir haben bereits erwähnt, daſs durch die Zurückdrängung der Brüſtungslinien der Logen in die elliptiſche Umriſsform — die ſo ziemlich jener der Oper nahekommt — eine Verbreiterung des Parterres von der Mitte bis gegen die vorletzten Logen hin erzielt wurde. Hieraus ergab ſich ein Zuwachs von 38 Parquetſitzen — immerhin auch ein Beitrag zur allmählichen Hereinbringung der auf den Umbau verwendeten Koſten.

Von entſcheidender Bedeutung iſt ferner dies. Durch die eben beſchriebene Umconſtruction und die daher bedingte Ausweitung gewann man für den allgemeinen Raumeseindruck ein weit glücklicheres



Verändertes Architekturbild der Profceniumslogen. Zeichnung von R. Bernt.

Verhältnis der Breite zur Höhe des Saales. Es fällt nicht mehr in folchem Mafse auf wie früher, dafs der Plafond zu hoch gelegt ift. Ein behaglicheres Raumgefühl theilt fich dem Befucher fofort mit.

Wenn wir fonft den architektonifchen Eindruck nach dem Umbau revidiren, ergibt fich Folgendes. Die Büften der ehemaligen Schaufpieler des Burgtheaters vor den Logenbrüftungen des zweiten und dritten Ranges find um etwa 15 *cm* zurückgeftellt, um nicht mehr den Ausblick der hinter denfelben Sitzenden zum Theile zu behindern. Ferner erfuhren die Brüftungen felbft mancherlei Veränderung. Im erften Rang erhielten fie eine geringere Bauchung, um aber dafür mehr in den Saalraum hinausgerückt zu werden. Dagegen fetzte man die Balconbrüftung der Hof-Feftloge zurück, um das drückende Verhältnis gegen das Stehparterre hinab zu beheben. Nicht zu überfehen ift hiebei, dafs die Mäfsigung der Bauchungen, die ftrammere Haltung der Brüftungsprofile auch eine veränderte ftiliftifche Nuance in dem Baucharakter bedeutet: ein Zurückgehen um einen Schritt in die ftrengere Renaiffance vom weichlicheren Barock, dem Hafenauer gelegentlich fich kunftlüftern ftark näherte. Auch diefes fchadet in formaler Hinficht nichts, wenn es fich fonft nur als zweckdienlich erweifen mag.[1] Zu welchem Zwecke

[1] Die Veränderung im Architekturbild des Logenaufbaues infolge der Reconftruction fuchten wir durch die zweite Bildbeilage diefes Heftes näher zu veranfchaulichen. Jedes Detail unferer Befchreibung wird aus diefer Doppelaufnahme verftändlich, in welcher fich der frühere Zuftand dem jetzigen gegenüberftellt. Von demfelben

man übrigens den mittleren Einſatz in der Draperie der Hof-Feſtloge mit den unſchönen, ſtarren Falten ſo tief herabgezogen hat, iſt uns nicht recht verſtändlich. Will man dadurch etwas für die Akuſtik erzielt haben? Jedenfalls hat man mit dieſer Tapezirprobe ein glänzendes Architekturſtück, die reich gegiebelte Thür im Fond, dem Blicke entzogen.

Eingreifende formale Veränderungen wurden überdies mit den Profceniumslogen vorgenommen. Die Brüſtungen der Incognito-Hoflogen im Parterre wurden vorgeſchoben, jene dagegen der Hoflogen im erſten, der Künſtlerlogen im zweiten Geſchoſs zurückgeſtellt. Die reichen Gebälkgliederungen über den Logen des Kaiſers und der Erzherzoge, ſowie obenan die Brüſtungen der Künſtlerlogen, die früher in Curven ausluden, ſind jetzt geradlinig geworden, weil jene Krümmung vordem den Ausblick auf die Bühne für die Nachbarlogen im Saal behindern mochte. Auch das Detail des Gebälkes der Hoflogen iſt umcomponirt; der Blätterwulſt über dem Architrav fiel fort, dafür ſubſtituirte man Zahnſchnitte und ſteilgeſtellte Conſolen. (Vergleiche in dem Hauptwerke die Randleiſte Seite 141.) Bei ſo mancher Veränderung, die gerade hier ſich bemerkbar macht, fand man ſich nebenher auch in der Lage, etwas wieder herzuſtellen. Wir meinen jene Prachtdecoration, welche Haſenauer im Jahre 1889 mit Rückſicht auf die Schauſpielerloge entfernen muſste, weil dieſelbe bis über die Brüſtung der letzteren hinaufreichte. Es war ein überreicher, echt barocker Prunkbaldachin mit einer Krone obenauf, beiderſeits trompetende Figuren von Tilgner. Ungern nur verzichtete Haſenauer auf dieſes Decorationsſtück und lieſs dasſelbe mindeſtens in dem bei Heck erſchienenen Bilderwerke über das neue Burgtheater publiciren. Nun hat man ſeine Abſicht bei der Reconſtruction in dieſem Punkte wieder reſpectirt; aber die Krone durfte nur bis zum Geſims unter der Brüſtung zu ſtehen kommen, und die zierlichen, geflügelten Putten unten, die an den Sockeln der Säulen hocken, ſind ein netter, halbwüchſiger Erſatz für den Abgang der Tubabläſer oben. (Siehe die Titel-Kopfleiſte Seite 5.)

Eine ebenſo wichtige, wie ſchwierige Aufgabe war noch weiter nach oben hinauf zu löſen: ſie betraf die gründliche Correctur der oberſten Galerie. Dahin ging ja auch das Gutachten der Bauräthe Fellner und Helmer: zu der Abſchaffung der Lyraform müſste ſich ganz beſonders ein völliger Umbau der Galerien geſellen, deren Anlage längſt als eine verfehlte erkannt wurde; es ſei aber ſehr zu bezweifeln, daſs ſelbſt bei einer entſchloſſen eingreifenden Reconſtruction dieſer Hauptſchaden innerhalb der gegebenen Verhältniſſe des beſtehenden Hauſes überhaupt heilbar wäre. Nun wurde es gewiſſermaſsen ein Ehrenpunkt für diejenigen, die jetzt am Werke waren, thatſächlich darzuthun, daſs auch hierin die Reconſtruction billigen Anforderungen zu entſprechen vermöge.

An der dritten Galerie konnte wohl ohne radicalen Eingriff in den ganzen Bau, zudem bei der ſo kurz bemeſſenen Reconſtructionsdauer nicht ſonderlich viel geändert werden; man muſste ſich eben darauf einſchränken, die letzte, ſchlechteſte Sitzreihe fortzulaſſen und dafür die Stehplätze vorzuſchieben.

Einen förmlichen Umwandlungsproceſs dagegen erfuhr die vierte Galerie.

Die wichtigſte Neuerung war die Senkung des mittleren Segments des Amphitheaters um 60 *cm* in der tiefſten Linie, das iſt in der Mittelachſe des Saales. Daraus ergeben ſich manche wertvolle Vortheile. Einmal wurde den Treppen hiedurch die ſchwindelerregende Steilheit benommen, und der Ausblick auf die Bühne nicht mehr durch den Vorſprung des Rahmens der Plafondrundung für die höheren Sitze behindert. Die Zugänge zu beiden Seiten wurden jetzt parallel zur Mittelachſe gerichtet, während ſie früher radial ſich der Brüſtung näherten. Auf dieſe Art ergab ſich, obgleich man die neuen Niedergänge breiter machte, der anſehnliche Gewinn von 32 neuen, guten Sitzen, indes früher, da das mittlere Segment beiderſeits keilförmig abgeſchnitten war, die Anzahl der Sitze von der oberſten Reihe nach abwärts immer geringer wurde, je beſſer ſie waren.

Standpunkt aus waren wegen des ſtarken Ausbugs der Lyracurve ehedem im erſten Rang (bis zur Galaloge hin) nur fünf Logen ungedeckt, während jetzt in gleicher Flucht neun Logen von zwölf frei und ſichtbar ſind. Ebenſo iſt die Architektonik der Ständerverkleidungen in dieſem Blatte deutlichſt erſichtlich.

Der Niveau-Unterfchied zwifchen diefer Mittelpartie und den feitlichen Sitzreihen machte auch die fchärfere Scheidung diefer drei Galerietheile gegeneinander nothwendig. Für die früher beftandenen zwei Stiegenausgänge wurden jetzt vier zur rafchen und bequemen Entleerung der Mitte geöffnet, und ebenfo für die beiden Galeriefeiten neue Ausgänge gefchaffen und neue Garderoben angelegt. In eben diefen Seitentheilen gewann man dadurch auch neue gute Sitze, indem man dort zwei Abftiege eliminirte. Die Stehplätze ordnete man nunmehr treppenförmig an, und ermöglichte fo für diefelben gleichfalls einen befferen Ausblick auf die Bühne. Anfchliefsend an das Profcenium fparte man überdies für eine Anzahl Stehplätze noch Raum aus.

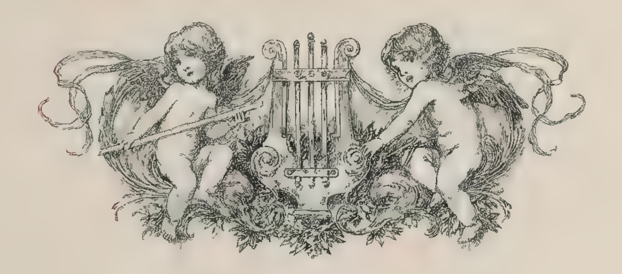
All diefe Arbeiten erforderten einen vollftändigen Abbruch der vierten Galerie, die aber nun, wie wohl angenommen werden darf, ebenfo auf ihren praktifchen Wert hin wefentlich corrigirt ift, wie auch fonft einen behaglicheren, anheimelnden Eindruck gewährt.

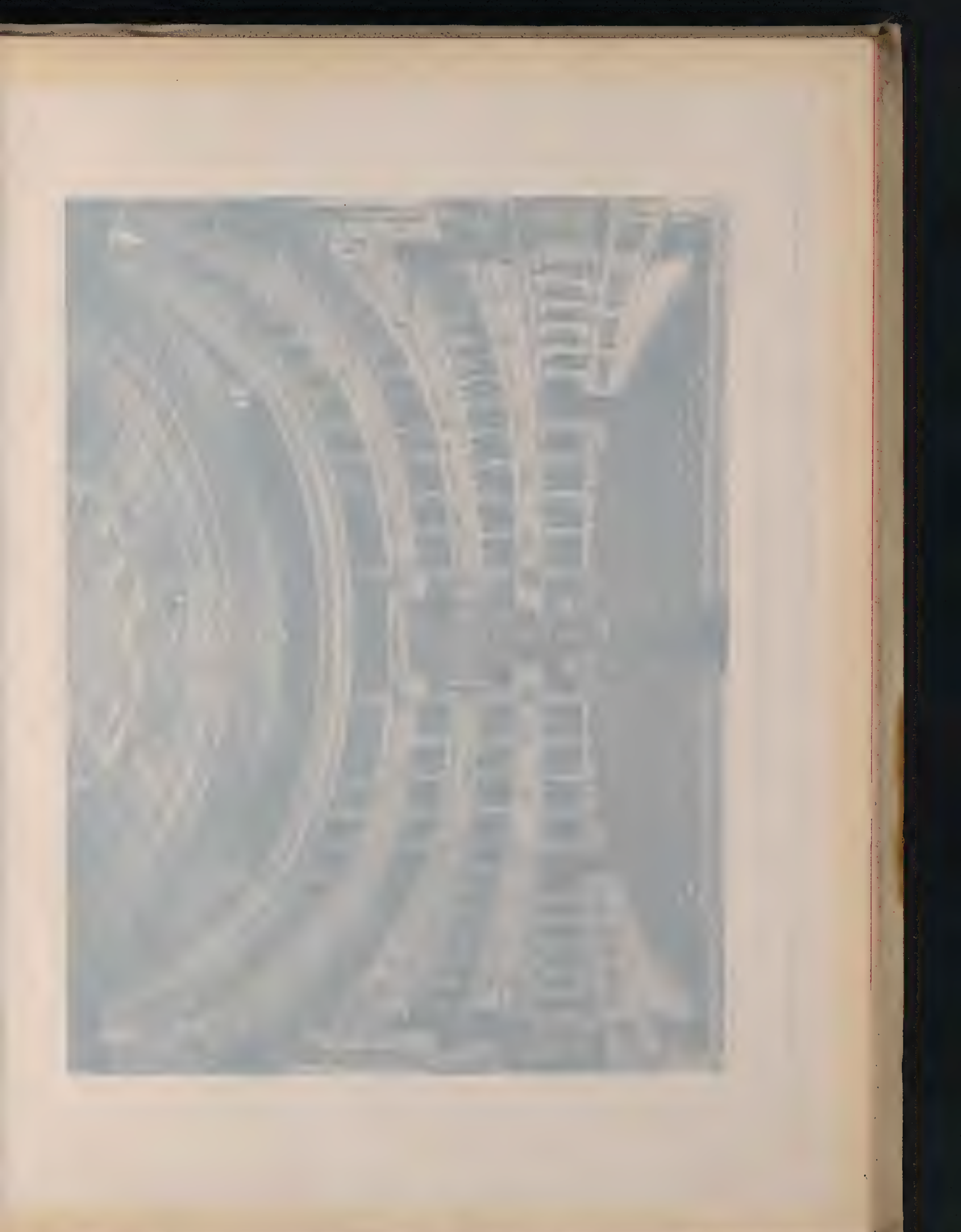
Vor Beginn der Herbftfaifon konnte das Haus, nachdem fich feine bauliche Wiedergeburt in fo erftaunlich kurzer Zeit vollzogen hatte, den Darftellern und dem Publicum wieder zurückgegeben werden. Unter der Oberleitung und nach den Entwürfen des Minifterialrathes Emil Ritter v. Förfter, des gegenwärtigen Chefs des Baudepartements, haben der bauführende Architekt Hans Schneider und die demfelben zugetheilten Arbeitsgenoffen mit Verftändnis und exemplarifchem Fleifs das fchwierige Werk gefördert und zu Ende geführt. Nicht genug anzuerkennen ift hiebei die rafche, fcharfblickende Überfchau für die Löfung der gegebenen Aufgabe und die technifche Klugheit in der Wahl der geeigneten Mittel. Die Reconftructionsarbeit — oder vielmehr deren Vorbereitung — begann am 18. April 1897 und kam genau mit dem 17. September zum Abfchlufs. Die Koften waren mit 187.000 Gulden präliminirt, aber man langte mit circa 185.860 Gulden aus. Diefe — allerdings mäfsige — Erfparnis ergab fich auf folgende Art. Während nach dem vorliegenden Antrag die Conftructionsträger der Fufsböden aller Etagen völlig demontirt werden follten, wurde es im Arbeitsplan der Reconftruction ermöglicht, durch »Auspölzung« des ganzen Innenraumes, das heifst durch Aufführung eines vollftändigen Holzftützwerkes die Conftructionen örtlich zu reguliren. Die hölzernen Stützen bildeten fo den vorläufigen Erfatz für die eifernen, mit denen behufs der neuen Stellung gerückt werden mufste. Immerhin wurde bei diefer Erfparnis fchliefslich mehr geleiftet, als in dem Antrag vorgefehen war, nämlich: die Tieferlegung des Orchefters, vor allem die fo wichtige Tieferlegung der vierten Galerie und die Anbringung neuer Garderoben im vierten Rang. Die letzteren baute man feuerficher in das Dach ein und befchaffte damit den Raum für zwei weitere Ausgänge.

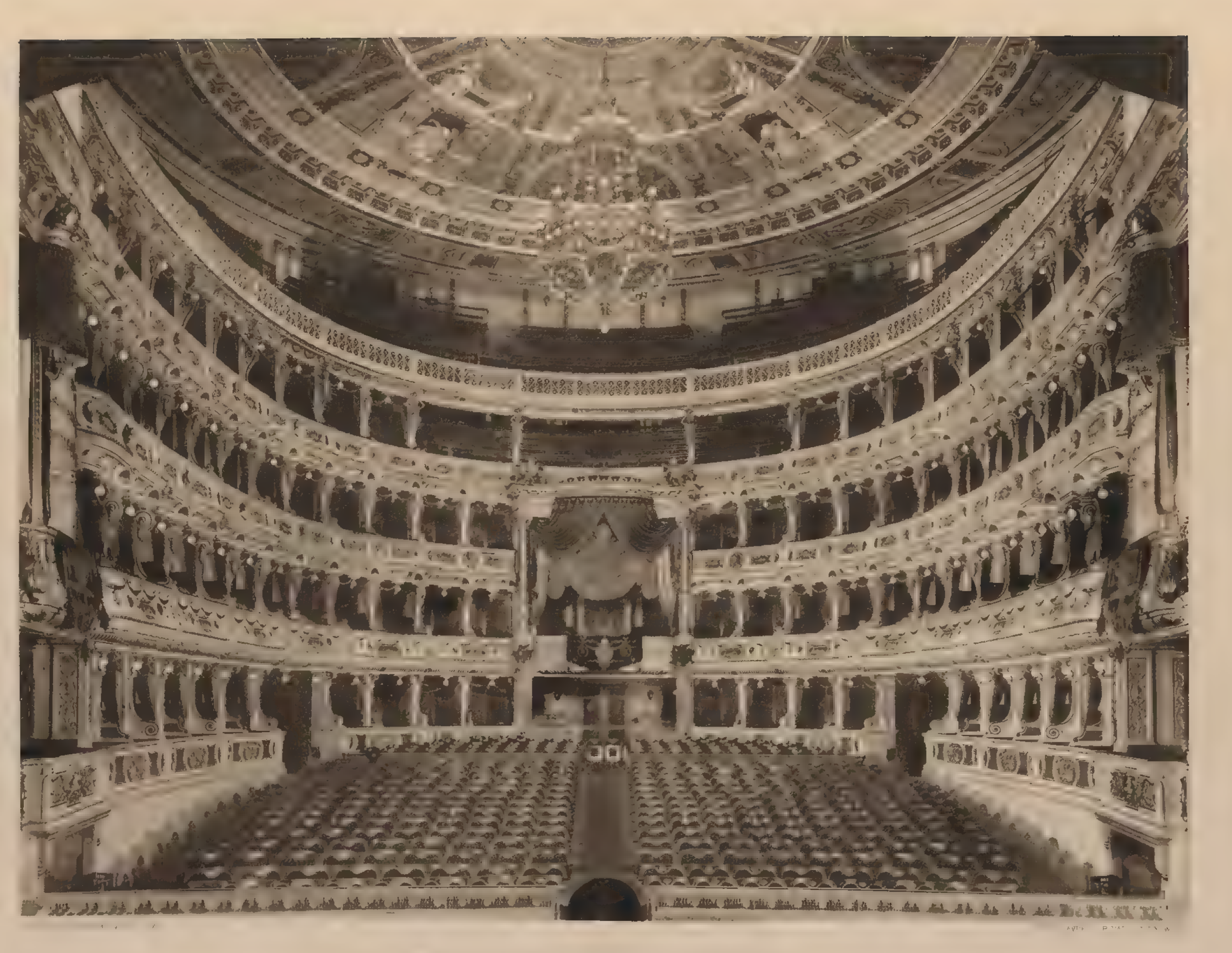
* * *

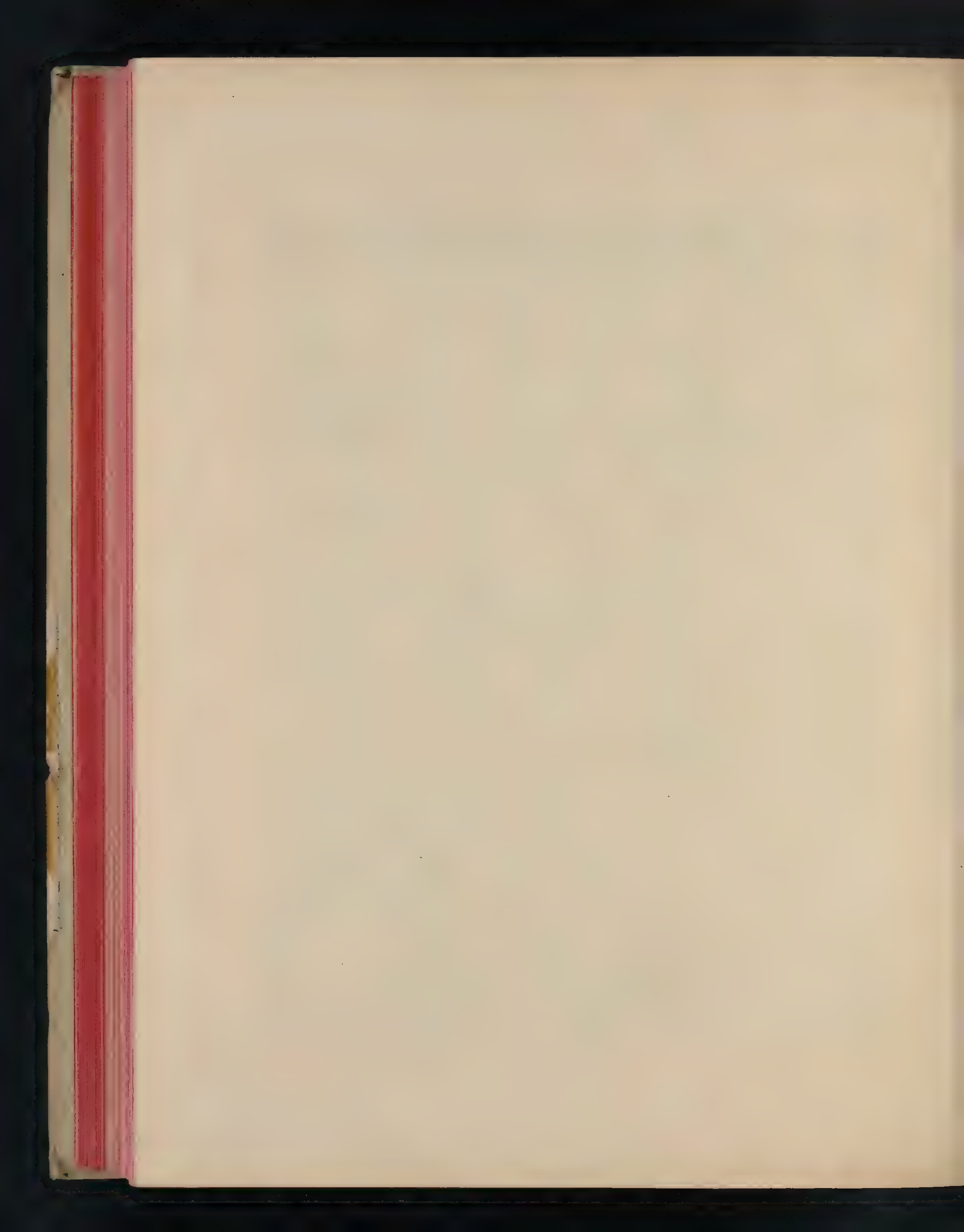
Mit der Durchführung der Reconftruction vollzog fich gleichfam die Sühne des Haufes. Nach der Befeitigung des augenfälligften Merkmals, mit welchem fich der Tadel, ja die Verurtheilung zunächft zu fchaffen gaben — der Lyraform des Logengürtels — beruhigte fich die früher fo aufgeregte öffentliche Meinung. Ob damit in jeder Beziehung abgeholfen ift, ob überdies auch der Umbau der oberften Galerie fich als völlig zweckentfprechend erweist: dies ift noch weiter auszuproben. In ihrer Tendenz deutlich nachweisbar find eigentlich nur die Vorkehrungen, die man für das beffere Sehen getroffen hat; fchwerer wird es fich herausfinden laffen, inwieweit für das beffere Hören etwas dabei mitgewonnen worden fei. Wir felbft haben bisher nicht die Gelegenheit gehabt, die Sitzreihen und Plätze in den verfchiedenen Rängen, die in akuftifcher Hinficht für »kritifch« galten, auf den neuen Zuftand hin zu prüfen. Auch hierin fcheint das Publicum günftig umgeftimmt zu fein und man vernimmt nur felten mehr die früher immer fich wiederholenden Klagen über die akuftifchen Mängel. Möge denn diefer Friedenszuftand andauern — für das Haus fowohl, wie für den ungetrübten Kunftgenufs, dem hier die monumentale Weiheftätte aufgerichtet wurde.

Während wir diese Blätter zum Schlufs noch durchsehen und corrigiren, fällt uns der Reflex eines Brandes auf das Papier: es ist der des Theâtre français in Paris (8. März). Heinrich Laube sagte uns einmal — lange vor dem Ringtheaterbrande — in seiner scharf abrupten Weise: »Die Theater brennen ab — alle!« Er verdeutlichte uns damals mit seiner lebhaften Imagination für das Entsetzliche die immerhin naheliegende Möglichkeit eines Brandes im alten Burgtheater, aus welchem heraus bei den Kletterstiegen zu den Galerien, bei der unglaublichen Enge der Logencorridore, bei den in äufserster Angst unauffindbaren Ausgängen an gar keine Rettung zu denken gewesen wäre. Diese Stiftshütte des rechtgläubigen Wiener Bühnencultus, die feuergefährlichste aller der von früher bekannten Theaterbaracken, in welcher noch Dingelstedt in seinem Inscenirungs-Ehrgeiz so bedenklich mit dem Feuer spielte, ist glücklicherweise nicht abgebrannt, sondern schliefslich in Frieden demolirt worden. Das Haus der Comédie française hingegen — auch eine Weihestätte der Tradition, und zwar von namhaft älterer Ahnenreihe der Bühnengröfsen — ist jetzt der Brandkatastrophe anheimgefallen. Wir mögen von dorther das warnende Beispiel beachten, dafs die Anwendung der Elektricität statt des Leuchtgases bei nicht ausreichender Vorsicht gleichfalls Gefahr bringt. Indes dürfen wir uns in dem neuen und durch die Reconstruction abermals erneuerten Hofburgtheater in Wien — bei dem bis jetzt bewährten Hausdienst der Feuerwehr — mit einer gewissen Beruhigung dem dramatischen Kunstgenufs überlassen.

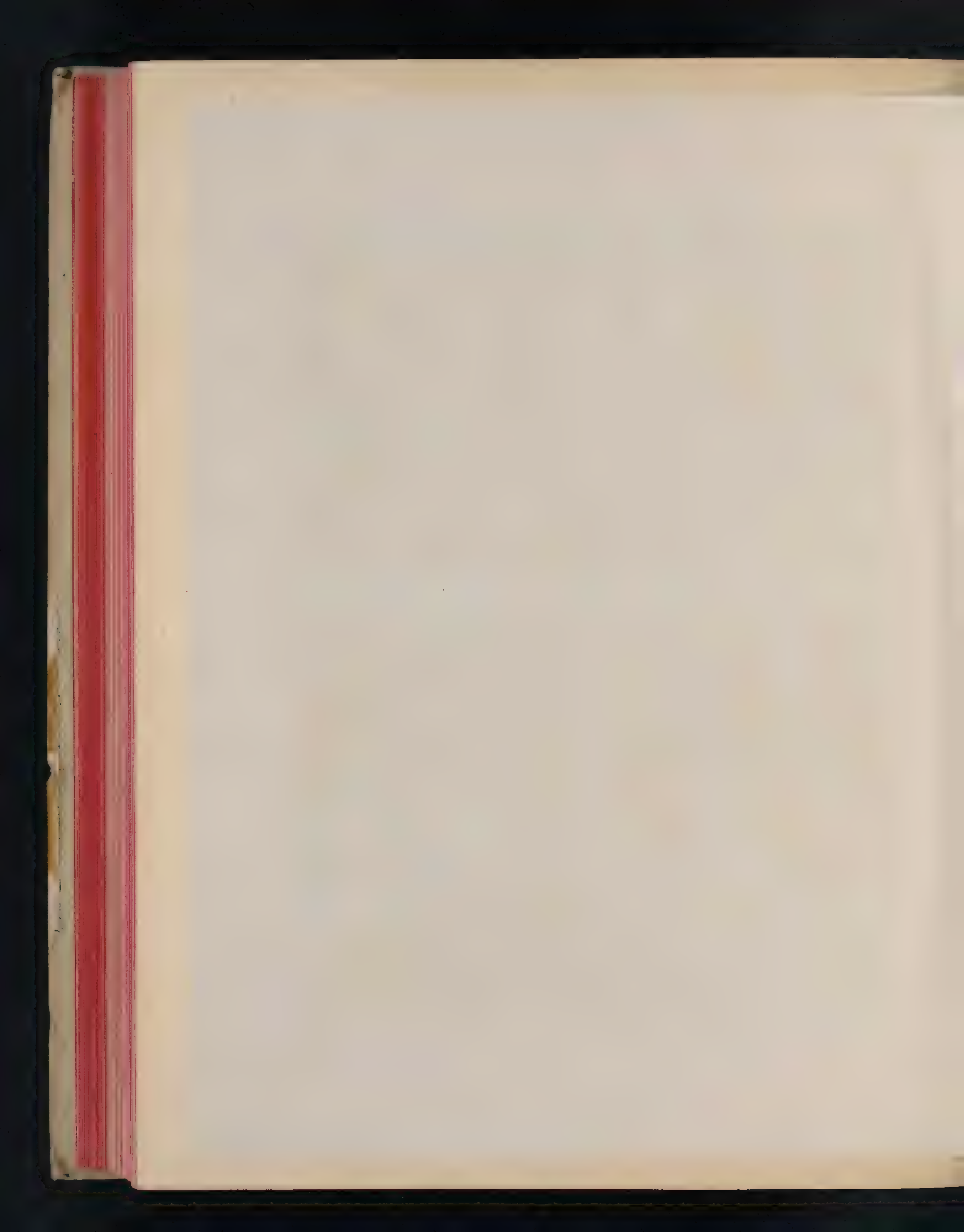


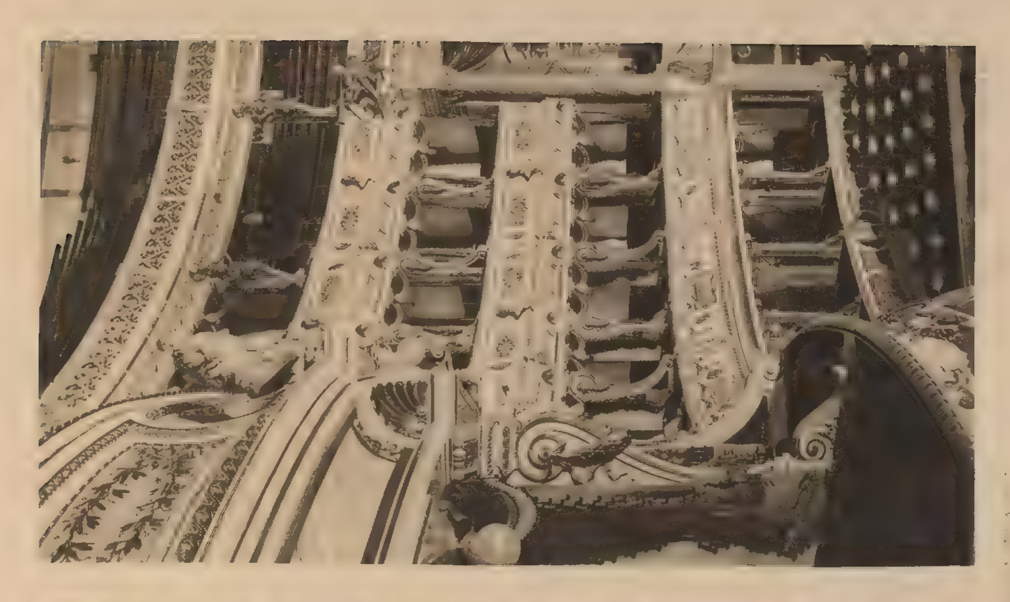


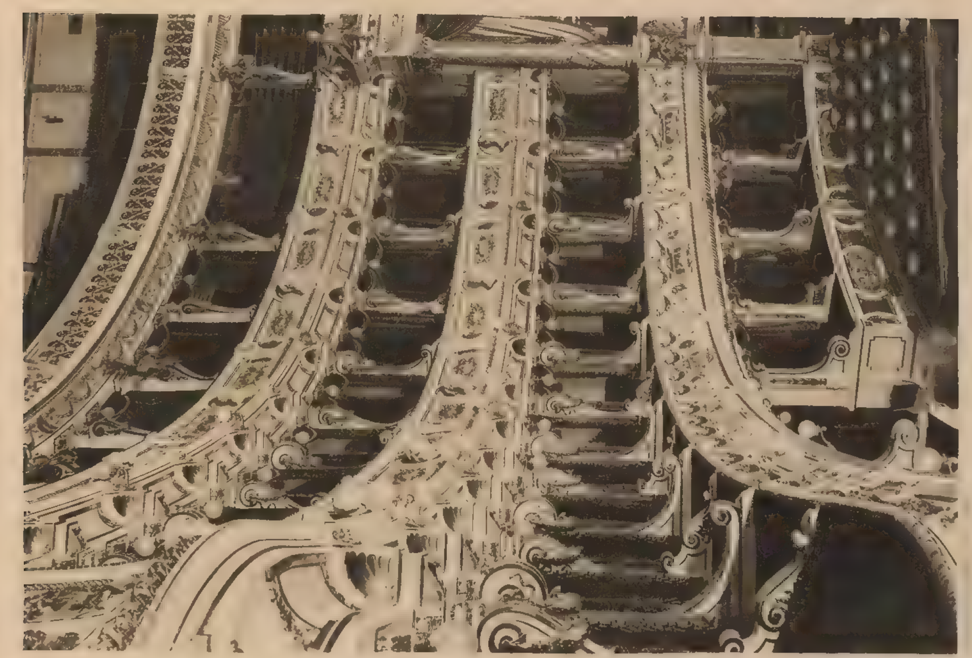


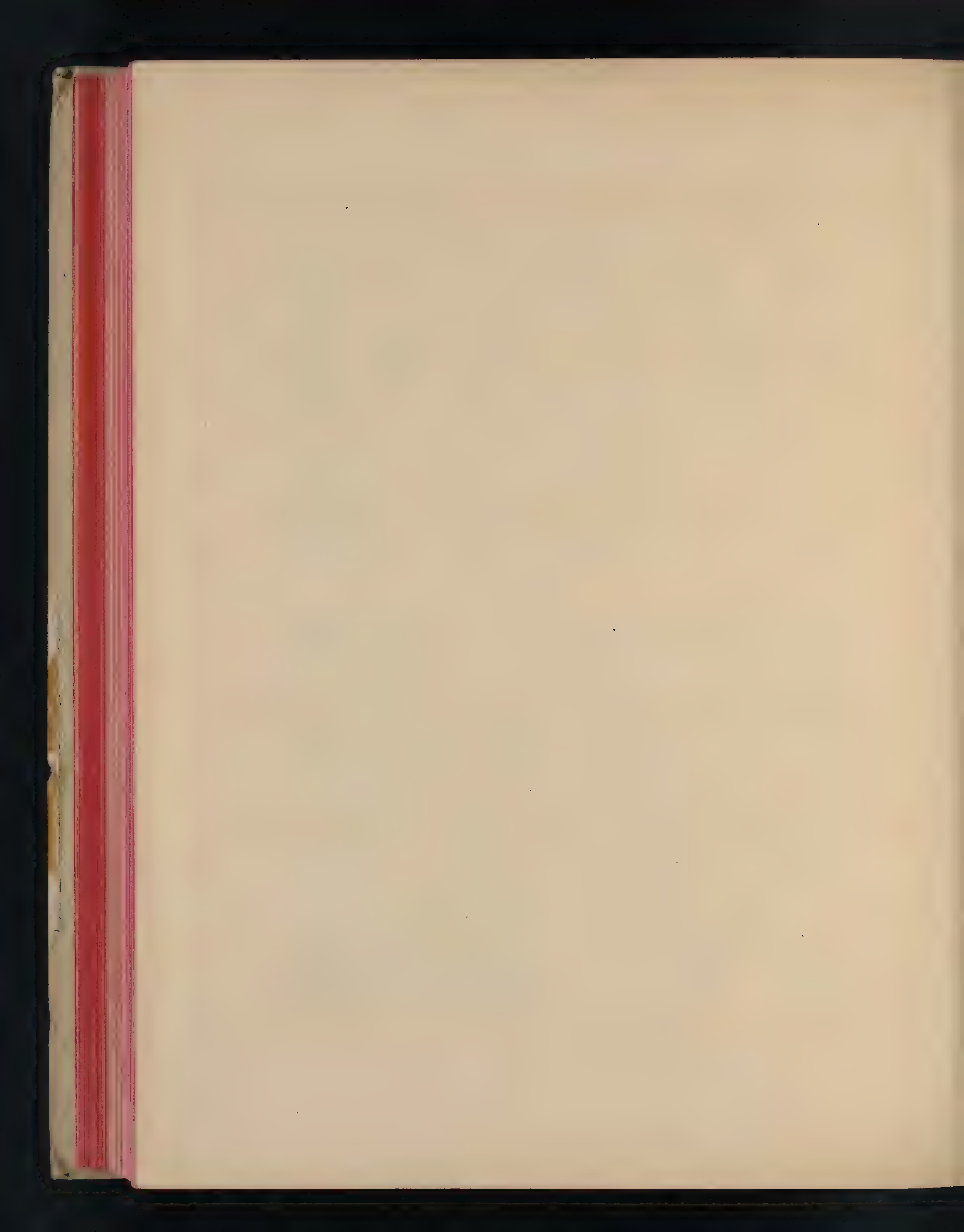












Schlufsbemerkungen.

Vor Beendigung der Monographie: »Das Hofburgtheater als Bauwerk« waren wir zu unferem Bedauern nicht in der Lage, die Baukoften nach authentifcher Berechnung anzugeben, weil man damals an mafsgebender Stelle noch gewiffe amtliche Bedenken gegen die diesfällige Publicirung trug. Jetzt fielen wohl diefe Bedenken endlich weg; dennoch können wir den Ausweis der Koften — wie es fonft üblich und für die Fachkundigen von Intereffe ift — nicht nach den befonderen Baurubriken bringen, fondern müffen uns mit der Angabe der Gefammtfumme begnügen.

Die Koften betrugen denn bis zur Vollendung des Baues durch den Freiherrn C. von Hafenauer: 7,978.377 fl. 80 kr.
Dazu die Koften der Reconftruction: 185.864 „ 05 „
Zufammen: 8,164.241 fl. 85 kr.
Demnach in Kronenwährung: 16,328.483 K 70 h

* * *

Die Herausgabe diefes Supplementheftes hat fich über verfchiedenen Hemmungen, die nicht abzufehen waren, verzögert; aber früher hätte der wefentliche Inhalt — insbefonders bezüglich der Entwicklung der Grundrifsanlage — nicht mit gleicher Evidenz und Vollftändigkeit gebracht werden können. Das vorhandene Material der Pläne und fonftigen Bauzeichnungen war uns erft feit deffen Übertragung aus dem Hof-Bauatelier im Ballhaus nach den Nebenräumen des Burgtheatergebäudes zu ungehinderter Durchficht zugänglich, und vermöge der geneigten Erlaubnis des hohen Oberft-hofmeifteramtes Seiner k. u. k. Apoftol. Majeftät (vom 23. Auguft 1899 Z. 7280) durften wir denn auch einzelne für unferen Zweck wichtige Blätter (die Grundriffe auf Seite 18 u. 22) reproduciren laffen.

* * *

Zur Illuftration diefes Heftes wurde auch eine Nachzeichnung der Büfte Gottfried Sempers beigeftellt, die von dem Bildhauer und Architekten Lorenz Gedon (geboren 12. November 1843, geftorben 27. December 1883), dem Erbauer des Palaftes des Grafen von Schack in München, geiftreich erfafst, aber zum Theil unfertig belaffen wurde. Herr Baurath Otto Hofer, in deffen Befitz fich die Büfte befindet, geftattete uns gütigft die photographifche Aufnahme durch Herrn C. Grail, welche Herr A. Kaifer dann nachzeichnete. Diefelbe fchien uns neben dem von Profeffor William Unger meifterhaft radirten Bildnis in dem Hauptwerk (Seite 32) immerhin fehr charakteriftifch, da fie die Merkzeichen intimer Auffaffung aus perfönlichem Verkehr heraus zu erkennen gibt.

* * *

Unfere früheren Angaben über die Ateliergenoffen (Band III, Seite 153) bedürfen einer Ergänzung, theilweife auch einer Berichtigung. L. Bartelmus († 13. März 1900), ein Architekt von grofsem Verftändnis für conftructive Aufgaben, dazu auch für Anordnung der inneren Einrichtung von feltenem Gefchmack, war feit dem Jahre 1874 unausgefetzt im Atelier thätig: vielfach für das Hofburgtheater, doch mehr noch für das kunft-hiftorifche Mufeum. Schönmann, deffen wir in einem anderen Zufammenhang gedachten, war zunächft mit den Bauleitungs-Arbeiten am natur-hiftorifchen Mufeum betraut, kommt alfo hier nicht in Betracht. Sonft waren — aufser den im Hauptwerk Genannten — noch für kürzere Zeit Schmitfon der Jüngere und Architekt Adolf Ginzel, gegenwärtig Profeffor an der Kunftgewerbefchule des k. k. öfterreichifchen Mufeums, in dem Atelier (für das Burgtheater) mitbefchäftigt.

* * *

Bei einer längeren Arbeitsdauer fummiren fich auch die Verpflichtungen des Dankes für manche wefentliche Beihilfe in anfehnlichem Mafse. Die Aufgabe, welche wir in dem Hauptwerk, fowie in den beiden Nachträgen (der Abhandlung in der Zeitfchrift »Die Graphifchen Künfte« und diefem Supplementheft) zu löfen hatten, complicirte fich vielfach, namentlich wegen der Unklarheit der fundamentalen Baufrage. Über die Hauptpunkte hinaus, die wir allerdings felbftändig erforfchten, war eine fyftematifche Folge von Erkundigungen unerläfslich. Für die erfte Arbeitsperiode im Hof-Bauatelier (bis zum Austritt G. Sempers) waren uns die Auskünfte der Architekten: Herr Edgar Kováts und Herr Hermann Giefel von grofsem Wert. Weiterhin verdanken wir dem Baurath Herrn Otto Hofer und dem Architekten L. Bartelmus — deffen Hinfcheiden wir ganz vor Kurzem zu beklagen hatten — auch manche fchätzbare Aufklärung. Im Burgtheatergebäude felbft unterftützten uns bei der fo häufig wiederholten Befichtigung aller Räume der Gebäude-Infpector Herr Ignaz Schloffer und der Hof-Baucontrolor Herr Jofef Horak in geradezu unermüdlicher Bereitwilligkeit mit Auffchlüffen über jedes architektonifche Detail. Der k. u. k. Hoffchaufpieler Herr Jofef Lewinsky geftattete uns freundlichft die Wiedergabe der fchematifchen Durchzeichnung der drei Umriffe des Zufchauerraumes in der Oper, im alten und neuen Burgtheater (III. Band, Seite 135), welche der

Bühnen-Inſpector Herr Bernhard Bretſchneider zu einem beſtimmten Zweck für ihn angefertigt hatte. Herr Ignaz Schloſſer verfaſste auf unſer Anſuchen eine Beſchreibung der ſceniſchen Einrichtung (III. Band, Seite 159 bis 170), an deren techniſch-ſcharfſinnigen Durchführung Herr Bretſchneider einen weſentlichen Antheil hat; der Maſchinen-Ingenieur und Docent Herr Eduard Meter gab uns ebenſo die klar gefaſste Darſtellung der Heiz- und Lüftungsanlage (Seite 175 bis 178). Herrn königlichem Rath Felix Karrer, Generalſecretär des »Wiſſenſchaftlichen Club«, verdanken wir die fachkundigen Mittheilungen über das Baumaterial und die in den Interieurs verwendeten Marmorarten; in den Bureaux der Hof-Eiſenconſtructions-Werkſtätte der Firma Ign. Gridl und in Beſchorners Hof-Metallwarenfabrik erhielten wir mit Entgegenkommen die gewünſchten Auskünfte, und von beſonderem Wert waren uns die Mittheilungen des Herrn Rudolf F. Mayer, Profeſſors der Baumechanik an der k. k. techniſchen Hochſchule, über das Syſtem der Eiſenconſtruction. Herr Decorations-Inſpector Gilbert Lehner ſtellte uns ſeine inſtructiven Aufzeichnungen über die Technik der Decorationsmalerei bereitwilligſt zur Verfügung (»Die Graphiſchen Künſte« a. a. O., Seite 100 bis 104). Insbeſondere ſind wir auch Herrn J. Schönbrunner, Galeriedirector der erzherzoglich Friedrich'ſchen Kunſtſammlungen, dafür verpflichtet, daſs er uns die Wiedergabe der Originalzeichnung des alten Theatervorhangs von Friedrich H. Füger aus der »Albertina« heraus vermittelte. — Für die Reviſion der Maſsbeſtimmungen im Hofburgtheater ging uns der Hofgebäude-Oberinſpector Herr Karl Petraſch gefälligſt zur Hand, und die zur Vergleichung dienenden Nachweiſe hinſichtlich der Maſse in der Oper verdanken wir ebenſo der Güte des Architekten und Inſpectors Herrn Ferdinand Brunner und des Hof-Bauadjuncten Herrn Anton Strohmayer. Vor Abſchluſs des Bandes: »Das Hofburgtheater als Bauwerk« muſsten wir wiederholt mit Anfragen in den Bureaux der Stadterweiterungs Commiſſion und des Hof-Baucomités vorſprechen und erhielten bei Herrn Sectionsrath Karl Peyrer Ritter von Heimſtätt, dem Ober-Rechnungsrath Herrn Alfred Taufchinski und dem Rechnungsrevidenten Herrn Anton Lind mit dem gröſsten Entgegenkommen detaillirte Mittheilungen über die Betheiligung von Künſtlern, Kunſthandwerkern und induſtriellen Firmen an der Ausſchmückung des Burgtheater-Gebäudes. — Die Reconſtructionsfrage angehend, waren uns die belehrenden Aufſchlüſſe, welche uns Baurath Herr Hermann Helmer mit freundlichſter Bereitwilligkeit gab, von gröſster Wichtigkeit. Und ganz beſonders müſſen wir ſchlieſslich unſeren verbindlichen Dank dem Miniſterialrath Architekt Herrn Emil Ritter von Forſter und dem Architekten Herrn Hans Schneider ausſprechen, welche uns — namentlich der letztere — über den ganzen Hergang und die charakteriſtiſchen Momente der Reſtaurationsarbeit genau unterrichteten.

* * *

Zuletzt noch einige Worte über das Verhältnis der künſtleriſchen Ausſtattung des vorliegenden Werkes zu der literariſchen Arbeit. Nur zum Theil haben die Illuſtrationen als Bilder zum Text zu gelten; vielfach iſt das Geſchriebene auch wieder Text zu den Bildern, die an ſich ſelbſtändige Bedeutung beanſpruchen. Letzteres gilt durchaus von den Kunſtbeilagen, insbeſondere von den meiſterhaften Radirungen W. Woernles nach den Deckengemälden von Profeſſor Franz Matſch, Ernſt und Guſtav Klimt in den beiden Stiegenhäuſern, dann auch von den vorzüglichen Photogravuren von Richard Pauluſſen nach den Plafondbildern Charlemonts im Foyer des erſten Ranges und der Decke des Zuſchauerraumes. Nicht minder gehört die in Pauluſſens Anſtalt beſorgte Wiedergabe des Saales in vier Anſichten (vor und nach der Reconſtruction) hierher, ſowie jene der anderen, reicheren Interieurs, für deren Aufnahme der Photograph Herr K. Grail immer zur Stelle war. Anderſeits verlieren aber die Textbilder an denen ſo vielfach bewährte künſtleriſche Kräfte, wie der Architekt Herr Rudolf Bernt, die Zeichner und Maler Tony Grubhofer, A. Kaiſer, Heinrich Lefler betheiligt waren, nicht im geringſten an ihrem eigenartigen Wert, weil eben gedruckte Zeilen neben oder unter denſelben hinlaufen: ja es befinden ſich geradezu Cabinetſtücke an geiſtreichem zeichneriſchem Wurf darunter. Inwieweit aber unſere Darlegungen im Text durch das Bild an erwünſchter Verdeutlichung gewonnen, ſehen wir uns auch literariſch dafür zu vollem Dank veranlaſst. So insbeſondere Herrn R. Bernt, der unſerer Abſicht, die Geneſis des Baugedankens des Burgtheaters nachzuweiſen, durch ſeine verſtändnisvolle Art, architektoniſch zu illuſtriren, ſehr förderlich war.

* * *

Zuletzt wäre noch eine Handvoll »Errata« zu berichtigen, welche im III. Band: »Das neue k. k. Hofburgtheater als Bauwerk« trotz ſorgfältiger Reviſion überſehen wurden:

Seite 17 Zeile 2 von unten statt: allergeiſtlichen lies: allergeiſtlichſten.
„ 27 „ 14 „ „ „ Kythar lies: Kithar.
„ 73 „ 5 „ „ „ linke „ rechte.
„ 74 „ 3 „ oben „ Rechten „ Linken.
„ 130 „ 11 „ „ „ undt Salles d'orchestre lies: und »Stalles d'orchestre«.
„ 163 „ 2 „ „ „ 20 *m* lies: 20 *cm*.
„ 169 „ 1 „ „ „ das „ der.

